TUDOR VIANU



STUDII DE LITERATURĂ UNIVERSALĂ ȘI COMPARATĂ

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMÎNE

Coperta de: *I. Untch*



TUDOR
VIANU

STUDII DE LITERATURĂ UNIVERSALĂ ȘI COMPARATĂ

EDIȚIA A II-a
REVĂZUTĂ ȘI ADĂUGITĂ

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMÎNE

PREFAȚĂ

Studiile de literatură universală și comparată, *publicate întîia oară, într-un volum, în 1960, reapar astăzi într-o nouă ediție, completată cu toate contribuțiile mele din ultimii cincisprezece ani, consacrate literaturilor străine și legăturilor dintre ele sau cu literatura romînă. Abordînd teme din întreaga dezvoltare a literaturii europene de la originile lor antice pînă la scriitori ai epocii moderne, studiile întrunite aci, monografii consacrate unor autori, unor motive sau unor probleme speciale, aplică o metodă unitară în interpretarea faptelor literare. Mai ales în legătură cu problema relațiilor dintre literaturi, dezvoltarea luată de cercetarea lor comparativă cerea și o nouă examinare a temeliilor acestei cercetări. Este ceea ce am încercat a face, nu numai acolo unde am examinat în mod teoretic problema, dar pretutindeni unde cercetarea istorică ni se părea că impune modificarea concepției devenite tradiționale. M-am străduit să dau un alt conținut noțiunii „influențelor literare", concepute, în studiile unde această noțiune apare, ca „alianțe ideologice", active acolo unde împrejurările interne ale societății făceau necesare aceste „alianțe". Cercetarea atîtor scriitori și atîtor fapte literare, în modul lor de a se înrîuri reciproc, ilustrează unitatea valorilor culturii progresiste ale omenirii și contribuie poate la consolidarea acelui umanism, al acelei comprehensiuni reciproce dintre popoare și dintre culturile lor, în care lumea de azi recunoaște una din marile ei nevoi morale. Un alt gînd care a inspirat studiile de față, mai ales pe acelea consacrate prezentării monografice a unor mari scriitori, a fost acel al valorificării literare a moștenirii literare lăsate de ei. Marii*

scriitori nu sînt „stele fixe", ci reputații în devenire, și asigurarea transmisiunii lor nu este posibilă decît prin lucrarea de reconsiderare a lor, din unghiul propriu al fiecărui stadiu din dezvoltarea societății și al fiecărei epoci de cultură. Este principiul care a călăuzit valorificările literare cuprinse în studiile reunite aci din nou.

Unitatea metodei, a noțiunilor fundamentale, a criteriilor de valorificare, a tendinței spre integrarea umană, cerea republicarea studiilor din acest volum, care înlocuiesc, cu unele îmbunătățiri, edițiile lor anterioare, epuizate de mai multă vreme.

Pentru înlesnirea consultării volumului, am adăugat, la sfîrșitul lui, un „Indice de autori, artiști și opere".

TUDOR VIANU

10 iulie 1963

ANTICHITATEA ŞI RENAŞTEREA

Este cu neputinţă a înţelege literaturile moderne fără a ţine seama de rolul jucat de antichitate în formarea lor. Oriunde ne-am întoarce privirile, oricare ar fi epoca sau ţara în care le-am studia, recunoaştem în temele şi formele, în ideile şi atitudinile literare ale antichităţii, unii din factorii hotărîtori în geneza produselor literare ale lumii moderne. Multe influenţe de cultură au operat în tradiţia literară a popoarelor moderne; dar printre acestea, influenţele provenite din lumea veche, din creaţia literară a grecilor şi latinilor, fac parte dintre cele mai evidente. Istoria literaturii popoarelor europene şi a tuturor acelora care aparţin ciclului lor de cultură, începe cu antichitatea greco-romană. După cum gîndirea filozofică şi ştiinţifică modernă îşi trage obîrşia din vechii cugetători ai grecilor, după cum artele figurative şi constructive moderne stau într-o legătură oarecare de filiaţie cu sculptorii, pictorii şi arhitecţii greci şi romani, tot astfel arta mai nouă a cuvîntului continuă opera poeţilor epici, dramatici, lirici, şi satirici, a istoricilor şi oratorilor care au trăit altădată în lumea greacă şi romană. Ştiinţa modernă n-ar fi fost posibilă fără contribuţia antică, aceea care a fixat principiile gîndirii logice şi a pus mai toate problemele cosmosului şi ale omului. La temelia artei moderne stau metodele de observaţie a naturii, fixate de artiştii plastici ai vechimii. În acelaşi fel, trebuie să recunoaştem în operele literare ale antichităţii, originea artei moderne a cuvîntului. Influenţa antichităţii asupra literaturilor mai noi este deci evidentă, foarte generală, mereu activă.

Problema influenţelor literare este însă una dintre cele mai spinoase pe care şi le pune ştiinţa literaturii. Studiul influenţelor literare a luat o mare dezvoltare în curentul de cercetări al *comparatismului,* disciplină relativ recentă, cu numeroase ramificări în toate ţările lumii. Începînd de la sfîrşitul veacului trecut, s-au înmulţit anchetele privitoare la sursele străine ale operelor literare şi s-a adunat un enorm material de fapte, menit să ilustreze adevărul că popoarele cele mai deosebite, şi, uneori, cele mai îndepărtate, au stat într-un strîns şi permanent contact intelectual. Temele orientale în literaturile medievale ale Occidentului, influenţa acestora asupra cărţilor poporane în sud-estul Europei, iradiaţiile Renaşterii italiene asupra domeniului francez, englez şi spaniol, suveranitatea europeană a gustului clasic francez în secolul XVII şi XVIII, ecourile iluminismului şi ale preromantismului franco-englez, înrîuririle provenite din romantismul german sau din realismul rus au fost

adeseori puse în lumină. Nu mai este posibil a studia astăzi istoriile literare naţionale în secţiuni verticale, adică separate de celelalte literaturi ale lumii. Faţă de nenumăratele identificări de izvoare şi faţă de multipla dovadă a legăturilor dintre feluritele literaturi, sîntem obligaţi a studia istoria lor în secţiuni orizontale, adică să cercetăm operele şi autorii în cadrul curentelor universale care le cuprind.

Harnica şi fructuoasa anchetă a comparatismului s-a lovit însă de două serioase neajunsuri. Adeseori, străbătînd cercetările comparatiştilor, nu putem să nu ne împotrivim acelui fel de a prezenta operele literare ca pe o simplă ţesătură de influenţe străine. Premisele teoretice ale comparatiştilor acordă un loc atît de mic influenţelor interne, geniului original al scriitorilor şi răsfrîngerii împrejurărilor sociale ale locului şi ale timpului în care o operă a apărut, încît ne întrebăm cum s-a putut impune valoarea unor produse spirituale care n-ar fi decît un mozaic de înrîuriri externe? Principiile comparatismului sînt uneori atît de puţin adîncite, încît în felul lui de a prezenta lucrurile s-ar părea că o operă străină a lucrat asupra unei opere naţionale numai pentru că a apărut într-un moment anterior al timpului şi că acţiunea uneia asupra alteia n-a fost decît un fruct al întîmplării. Cercetătorii angajaţi în studiile de literatură comparată par apoi a crede că o operă literară este rodul simplei acţiuni intelectuale a unui model străin şi nu al împrejurărilor concrete de viaţă în care acea operă a apărut şi a găsit audienţă. Oare *Noua Eloiză* a luat naştere numai pentru că Jean-Jacques Rousseau a citit pe Richardson şi nu pentru că autorul a vrut să mişte acel public francez care, în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, cultiva valorile sensibilităţii şi ale virtuţii, adică acele valori în care urma să se îngroape vechea morală aristocratică, cu rigiditatea şi prejudecăţile ei de clasă? În paginile în care Jean-Jacques a descris iubirea castă şi nefericită a lui Saint-Preux, Europa rococoului, adică din ultima epocă a absolutismului, a aflat unul din mesajele adresate ei. Şiroaiele de lacrimi care au scăldat acele pagini alinau suferinţe şi întăreau nădejdi ale vremii. Explicaţia comparatistă a *Noii Eloize* lasă neatins acest aspect esenţial al lucrurilor.

Dar, pentru acest motiv, trebuie să renunţăm la studiul influenţelor, la identificarea izvoarelor, la cercetarea circulaţiei temelor, a atitudinilor, a formelor literare? Desigur că nu. Studiul influenţelor trebuie să rămînă şi mai departe un capitol important al cercetării literare. Nu putem nesocoti izvoarele externe fără a nu ne ascunde o latură importantă din geneza operelor literare. Acţiunea izvoarelor trebuie însă explicată. O operă nu lucrează întîmplător asupra alteia sau numai din pricină că a apărut mai devreme. Influenţele operează numai acolo unde natura terenului social le asimilează şi le face rodnice. Jean-Jacques Rousseau a acceptat influenţa lui Richardson şi *Noua Eloiză* s-a constituit în legătură cu formula romanului sentimental englez, pentru că autorul şi opera lui vorbeau în numele şi pentru acel public francez şi european al secolului al XVIII-lea, care recunoaştea în precedentele engleze aliaţii ideologici ai propriilor lui aspiraţii şi lupte. Voltaire a fost unul din primii scriitori care au adus contemporanilor revelaţia modelului englez şi au propus alianţa ideologică cu filozofia, literatura, moravurile engleze. De atunci, de la publicarea *Scrisorilor filozofice*, calea pătrunderii înrîuririlor britanice s-a netezit pentru lumea burgheză a Franţei care descoperea dincolo de Canalul Mînecii un popor mai liber şi mai prosper, mai multă toleranţă religioasă, o filozofie eliberată cu totul de strînsorile vechii metafizici dogmatice, înflorirea ştiinţelor exacte, a metodelor de observaţie şi experimentare, mai multă grijă pentru sănătatea poporului, respectul şi admiraţia publică pentru reprezentanţii culturii spirituale

a naţiunii. Pe drumul deschis de Voltaire s-au înmulţit atît de mult înrîuririle engleze în literatura franceză, încît nu mai este posibil a studia istoria acesteia în secolul al XVIII-lea, nesocotind acţiunea acelor înrîuriri. În cursul acestui proces s-a produs întîlnirea lui Jean-Jacques Rousseau cu romanele sentimentale ale lui Richardson, şi cu toate că geniul scriitorului francez era incontestabil superior şi a rămas cu totul original, el a reţinut tema richardsoniană, zugrăvind tragicele dificultăţi ale unei iubiri ivite între doi tineri aparţinînd unor clase sociale deosebite şi între care vechile prejudecăţi ale feudalităţii săpaseră prăpăstii adînci. Pamela, eroina lui Richardson, ajunge să treacă peste acest abis; nu însă şi Julie a lui Rousseau, căci poetul francez a trebuit să dea temei sentimentale engleze o rezolvare potrivită cu împrejurările ţării şi cu aspiraţiile lumii în numele căreia vorbea marele său suflet îndurerat şi luptător.

Spunem că influenţele sînt *asimilate* şi că ele pot fructifica domeniul unei literaturi străine. Întrebuinţez deci cuvinte folosite în legătură cu procesele vieţii şi aşa cred că se cuvine a înţelege constituirea unei opere literare sub acţiunea izvoarelor externe. Simplele apropieri de texte, stabilirea locurilor paralele din două opere deosebite, dintre care una este mai veche şi poate fi presupusă că a lucrat asupra celeilalte, nu istovesc înţelegerea procesului de influenţă. Operele între care stabilim relaţii genetice trebuie considerate în întregimea lor, şi acţiunea emanată de la una din ele trebuie înţeleasă într-un mod mai general, ca o forţă fecundă, prezentă şi activă, chiar dacă nu poate fi identificată prin procedeul oarecum mecanic al suprapunerii de texte. Nu se poate aduce un argument de text pentru a stabili influenţa lui Volney asupra poeţilor munteni ai ruinelor, asupra lui Heliade-Rădulescu, V. Cîrlova şi Grigore Alexandrescu, dar, chiar în lipsa acestui argument, cercetătorul descoperă cu uşurinţă că atitudinea meditativă a poeţilor noştri în faţa mărturiilor trecutului prăbuşit s-a constituit în legătură cu opera preromanticului francez. În legătură, dar nu într-o dependenţă sclavă, căci tema meditaţiei în faţa ruinelor dobîndeşte la poeţii romîni o semnificaţie proprie, acordată cu spiritul timpului şi locului în care scriau. Oricine a citit *Ruinele* (1791) lui Volney şi-a dat seama că meditaţia lirică şi filozofică a acestui scriitor preromantic şi voltairian în faţa urmelor rămase din vechea civilizaţie a Orientului alcătuieşte un act de acuzare împotriva acelor absurdităţi ale vechilor credinţe care au atras, în prăbuşirea lor, pe aceea a întregii lumi sprijinite pe ele. *Ruinele* lui Volney sînt o operă tipică a agitaţiei din epoca Revoluţiei Franceze, menite să lichideze credinţele trecutului. Poeţii romîni au asociat cu alt înţeles şi cu alte îndemnuri tema preromantică a ruinelor, la vederea cărora ei smulg lirei lor, acum, după lunga epocă a împilării otomane şi fanariote, accente de jale faţă de înjosirile prezentului şi de mîndrie la amintirea vredniciei străbunilor. Influenţele străine sînt în adevăr asimilate, adică însuşite adînc şi transformate în acea substanţă proprie de care au nevoie toate organismele în procesul lor de creştere sau de întreţinere a vieţii. Influenţele nu emană de la nişte opere, ca de la nişte izvoare împietrite, rămase de-a pururi identice cu ele însele în toate acţiunile pe care le-au cercetat. Chipul unei opere se schimbă o dată cu felul înrîuririi absorbite din ea. Pentru că lucrurile stau aşa, istoria universală a literaturilor îşi poate pune probleme ca, de pildă, evoluţia reputaţiei unui scriitor şi destinul unei opere în posteritatea ei. Shakespeare n-a apărut în acelaşi fel lui Voltaire, lui Goethe şi lui Hugo. Altfel au înţeles pe Homer clasicii francezi sau italianul Vico, la mijlocul secolului al XVIII-lea. Altă imagine a lui Balzac

întîmpinăm la diferiţii lui critici, la Taine, Curtius sau Beguin, desigur pentru motivul că tot alte şi alte alianţe ideologice au fost încheiate cu el.

Aceste cîteva principii au condus şi au urmărit să se ilustreze prin cercetarea raporturilor dintre antichitate şi literaturile moderne. Desigur, tema este uriaşă şi ea ar merita să fie studiată într-o operă cu mult mai întinsă decît studiul publicat astăzi şi care se referă numai la legăturile Renaşterii italiene cu antichitatea, la influenţele transmise de aceasta, la alianţele ideologice contractate cu vechea cultură, la foloasele spirituale determinate de studiul ei. În afară de interesul istoric şi principial al unei astfel de cercetări, nădăjduiesc că ea va mai putea trezi în cititori ideea că, întocmai ca într-un lung şi foarte felurit trecut, cultura antichităţii poate oferi şi oamenilor din ziua de azi învăţătură şi putere.

TRANSMISIUNEA CULTURII ANTICE

Prăbuşirea orînduirii sclavagiste şi dispariţia Imperiului Roman de Apus, la sfîrşitul veacului al V-lea al erei noastre, aduce cu sine şi căderea culturii antice. Noul spirit al creştinismului, dominator de aici înainte vreme de secole, arată neîncredere faţă de vechea cultură a lumii păgîne. Este cunoscută condamnarea pe care papa Grigore I o pronunţă către sfîrşitul secolului al VI-lea, împotriva literaturii laice, *litterae seculares*, care era de fapt literatura antichităţii. O maximă călugărească învaţă că ştiinţa lui Cristos este suficientă şi că toate celelalte ştiinţe, lipsite de pietatea creştină, nu sînt decît zădărnicie şi ignoranţă: *Hoc est nescire sine Christo plurima scire; si Christum bene scis, satis est, si caetera, nescis*. În această epocă, o dată cu slăbirea interesului pentru creaţiile de cultură ale antichităţii, se produc ruinarea şi dispariţia vechilor monumente. Papa Grigore I aruncă în Tibru statuile păgîneşti, considerate acum cu oroarea provocată de demoni. Ordinul călugăresc al benedictinilor distruge pe Monte Cassino ultimul templu al lui Apollo şi ridică prima lui aşezare mănăstirească. Pînă în secolul al IX-lea nu contenesc faptele de vandalism împotriva vechii culturi. Un Claudiu, episcopul Turinului, se pune în fruntea unei mişcări iconoclaste, sfărîmînd statuile, ştergînd picturile murale. Odon, abatele de la Cluny, altă dată cititor al anticilor, a căror zădărnicie o cunoaşte în cele din urmă, interzice studiul vechilor autori în mănăstirea sa. Papa Ioan XVI credea că Platon şi Virgil sînt nişte vrăjitori şi că pot fi văzuţi zburînd prin aer sau scufundîndu-se în ape. Cronica lui Raoul Glaber (*Historiarum libri V*), care datează de la sfîrşitul secolului al XI-lea, conţine amănunte de acest fel. Lichidarea vechii culturi este un proces lung şi treptat. Toate încercările viitoare de a o restabili, vor trebui s-o ridice din ruine, din manuscrisele rătăcite sau deteriorate, dar mai cu seamă să lupte împotriva prejudecăţilor formate în această vreme.

A existat însă chiar şi în această epocă un curent spiritual contrariu. Prejudecata împotriva vechii culturi nu era absolută şi generală. Se putea cita vorba lui Augustin, marele gînditor al creştinismului antic, potrivit căreia autorii profani nu sînt de dispreţuit, dacă scrierile lor conţin adevărul: *Profani si bene dixerunt, non aspernandum.* Sufletul omenesc este apoi în chip natural creştin, *anima naturaliter christiana*, observase Tertulian. Unii poeţi păgîni, un Virgil de pildă, manifesta un suflet plin de suavitate şi duioşie, în acord cu noua sensibilitate. În *Egloga IV*,

dedicată lui Asinius Polio, nu profetizase Virgil naşterea unui copil minunat în timpul căruia omenirea va reveni la epoca ei de aur? Cititorii poeziei latine descopereau în Virgil pe unul din profeţii lui Cristos. Doctrina creştină se formase apoi prin asimilarea multor elemente platonice şi stoice. Verbul care însufleţeşte întreaga creaţiune, *logos spermatikos*, este Cristos însuşi. Poate că în creştinism, îşi spuneau unii, s-a produs înflorirea cea mai de seamă a înţelepciunii antice.

În primele secole ale evului mediu, limbile naţionale ale popoarelor formate prin migraţiunea neamurilor germanice în Imperiul Roman nu luaseră încă naştere. Nu se iviseră încă zorii noilor literaturi naţionale. Setea de cultură a vremii se îndestulează deci tot prin frecventarea vechilor autori. Călugării citesc în celulele lor pe Virgil şi Ovidiu, pe Suetoniu şi Augustin. Un autor mult studiat acum, şi mai tîrziu, este Boethius (480—524). Faima scrierilor lui, sprijinită de martiriul autorului la curtea regelui got Teodoric, este una din cele mai mari în tot timpul evului mediu. Comentariile lui Boethius asupra categoriilor lui Aristotel, traducerile sale fragmentare, mijlocesc prima cunoaştere a filozofului grec, dar mai cu seamă scrierea *De consolatione philosophiae* (*Despre mîngîierea în filozofie*), compusă în închisoarea lui Teodoric, în aşteptarea morţii, mişcă inima şi înalţă mintea cititorilor ei vreme de secole. Compusă în formă dialogată şi alternînd proza cu versurile aşezate la sfîrşitul capitolelor, ca în *satirele menipee*, *Mîngîierea în filozofie* a lui Boethius aduce numeroase ecouri din filozofia platonică şi neoplatonică, într-o vreme în care nimeni nu mai dispunea de cunoaşterea directă a izvoarelor.

Fiindcă nu existau încă limbi naţionale formate, expresia literară recurge la limba culturii vechi. Benedict din Nursia compune în latineşte, înainte de mijlocul veacului al VI-lea, regulile ordinului său: *Regula sancti Benedicti*. Cronicarii, eruditii, moraliştii şi poeţii vremii scriu toţi latineşte. Nu numai Cassiodor, un latin, compune, împreună cu *Instituţia literelor divine şi umane* (*Institutiones divinarum et secularium litterarum*), enciclopedie a artelor liberale, o istorie a goţilor, pierdută mai tîrziu; germanul Jordanis, probabil un alan, scrie în latineşte la mijlocul veacului al VI-lea, o *Getica*; Gregoire de Tours o istorie a francilor şi Paulus Diaconus o *Historia Langobardorum*. Isidor din Sevilla dă, în prima jumătate a veacului al VII-lea, renumitele lui *Etymologiae*, un dicţionar enciclopedic care mijloceşte contemporanilor, cu larga folosire a izvoarelor antice, definiţii şi cunoştinţe în legătură cu cele şapte arte liberale, apoi cu dreptul şi teologia, politica, medicina, ştiinţele naturale şi agronomia. Pînă tîrziu, *Etimologiile* lui Isidor din Sevilla vor rămîne principalul mijloc de transmisiune a culturii vechi. Nu vor lipsi nici poeţii latini ai acestei epoci, de pildă un Venantianus Fortunatus, un venet transplantat în Galia (530—609), ale cărui compoziţii adresate regilor şi prinţeselor france, sau în numele lor, în felul panegiricelor mai vechi, întrebuinţează toate florile retoricii clasice. Una din aceste compoziţii, inspirată de prinţesa Radegonda, retrasă la Poitiers, unde întemeiase o mănăstire, după ce se despărţise de soţul ei, ferocele rege Clotar, deplînge distrugerile săvîrşite în Turingia, în timpul războiului dintre Clotar şi Teodoric: „Troia să nu-şi mai plîngă singură ruinele. Turingia a suferit şi ea masacre... Barbară precum sînt, lacrimile pe care le-aş vărsa, fie ele cît apele unui lac, ar fi mai puţine decît acele plînse atunci. Adeseori îmi stăpînesc lacrimile, dar faţa îmi rămîne umedă; cînd suspinele tac, mîhnirea mea vorbeşte mai departe. Cînd vîntul murmură, ascult dacă nu-mi aduce vreo veste bună; dar din toate neamurile mele, nu mai văd nici umbra unuia singur".

Cu toate prejudecățile formate împotriva lumii vechi, cultura primelor secole după prăbușirea Imperiului Roman de Apus rămînea deci latină ca expresie, legată de antichitate prin atîtea metode, izvoare și elemente constitutive, prin gustul literar al multor amatori. Radicalismul antipăgîn se dovedea astfel a nu fi posibil. Nu era deci mai potrivit a încerca introducerea sistematică a vechii culturi în sinteza creștină și, în acest scop a restaura cultura veche? Este sensul mișcării numite adeseori „prima Renaștere", acea patronată de Carol cel Mare și în legătură cu instituțiile curții lui. Școlile mănăstirești și Academia palatină a lui Carol cel Mare sînt primele instituții ale învățămîntului umanistic. Împăratul însuși, după cum vom afla din biografia lui Eginhard, cunoștea bine limba latină și înțelegea greaca. „Împăratul, scrie Eginhard, a cultivat cu pasiune artele liberale, a studiat gramatica, retorica, dialectica și astronomia. A voit ca copiii săi, băieți și fete, să fie inițiați mai întîi în artele liberale, la studiul cărora se aplica el însuși". Capitulara lui Carol cel Mare din 789 prescrie înființarea unei școli cu învățămînt latin pe lîngă fiecare mănăstire și fiecare episcopat. Episcopii sînt invitați să cultive literele. Învățămîntul devine general și gratuit. Este chemat un saxon din Britania, Alcuin, care organizează învățămîntul și fixează metodele pedagogice. Alcuin întemeiază și conduce școala model de la Tours, unde învățămîntul celor șapte arte liberale era organizat, ca în școlile retorilor antici, în două cicluri: trivium (gramatica, retorica și dialectica) și quadrivium (aritmetica, geometria, muzica și astronomia). El înzestrează școlile vremii cu primele lor manuale: o *Gramatica*, o *Retorică* și o *Dialectică*, compuse în formă dialogată, un tratat *Despre Virtuți și Vicii*, unul asupra *Naturii sufletului*. În școlile lui Alcuin întreaga materie a învățămîntului (dogmele religioase și preceptele morale, fabulele și istoria) era pusă în versuri latine, propuse memorizării elevilor. Poeții vremii nu ostenesc să compună epistole, epopei și egloge. Horațiu și Virgil, Ovidiu și Lucan, sînt imitați la nesfîrșit. Vor apărea de aci înainte, printre școlarii lui Alcuin, figuri de mari erudiți, ca de pildă Hraban Maur, starețul mănăstirii Fulda, din Renania. Eginhard scrie *Vita Caroli Magni*, sub influența atît de puternică a lui Suetoniu, încît planul, fraze întregi din *Viețile Cezarilor* sînt introduse în această narațiune despre franci și despre marea lor căpetenie. Sub același nume sînt compuse *Annales regni Francorum*. Roadele difuzării culturii antice în secolul al VIII-lea vor deveni din ce în ce mai evidente de aici înainte. În secolul următor, Scotus Eriugena, un irlandez, traduce și comentează scrierile mistice ale lui Pseudo-Dionysius și mijlocește cunoștința neoplatonismului. Walahfrid, un școlar al lui Hraban, compune, împreună cu unele poezii lirice, un poem care narează o călătorie în lumea de dincolo, renumita *Visio Wettini* (*Viziunea lui Wettinus*), unul din izvoarele *Divinei Comedii*. La începutul secolului al X-lea, Notker, un călugăr de la St. Gallen, scrie sequențe, imnuri religioase latine. Un alt călugăr, Widukind din Korwey scrie *Res gestae Saxonicae* sub influența istoricilor latini, a lui Sallust, Titus Livius, Tacit și stilizează în sens roman pe eroii lui saxoni. Ekkehart I de la St. Gallen compune, sub influențe virgiliene, dar pe teme legendare germanice, hexametrii latini despre *Walther de Aquitania* (*Cîntecul lui Waltharius*). O călugăriță saxonă, Hroswitha din Gandersheim, care trăiește pînă după anul 1000, compune în latinește legende hagiografice, poeme istorice în hexametri, comedii în proză, inspirate din Terentius. Interesul pentru vechea cultură devenise atît de puternic, încît împărații germani, începînd cu Otto I, adună și transportă în Germania manuscrisele antice, unde umaniștii italieni vor trebui să le caute mai tîrziu.

Încă de la începutul secolului al VIII-lea se produce marea ofensivă a arabilor, care, după ce ocupaseră vechiul imperiu al lui Alexandru, înaintaseră în Africa de Nord, ocupaseră aproape toate marile insule ale Mării Mediterane şi cuprinseseră partea cea mai întinsă a Spaniei, de unde atacă Provenţa şi fac incursiuni pînă în Alpii Elveţieni. Carol cel Mare opreşte înaintarea lor, dar cultura arabilor se impune şi intră în sinteza europeană. Arabii şi evreii care îi însoţesc în Spania, mijlocesc apusenilor cunoştinţa unora din izvoarele cele mai de seamă ale culturii greceşti pe care ei înşişi le studiaseră mai întîi în traducerile siriace, apoi în versiunile arabe ale acestora sau chiar în tălmăciri făcute direct din greceşte. Întinsa literatură a arabilor transmite europenilor cunoaşterea lui Aristotel, a neoplatonismului, a ştiinţelor, a medicinii antice. Încă din veacul al X-lea, întîlnim figura unui mare învăţat, a lui Gerbert, viitorul papă Sylvestru II, care călătorise în Spania, pentru a se împărtăşi din cultura arabilor, de unde se întoarce cu întinse cunoştinţe filozofice şi matematice. Curentul de asimilare a ştiinţei arabe se intensifică în secolele următoare. Comentariile aristotelice sau scrierile originale inspirate de Aristotel şi de Plotin, ale arabului Averroes, ale evreilor Avicebron (din Malaga), Maimonide (din Cordova) vor sta la baza întregii scolastice. Li se datoreşte tot învăţaţilor evrei, folosiţi la curtea italiană a lui Frederic II, primele traduceri latine ale filozofilor greci sau ale comentatorilor arabi, prin care aceste izvoare ajung la îndemîna occidentalilor. Medicina antică, doctrina lui Hippocrat şi Galen se transmite prin operele arabului Avicenna, traduse în latineşte încă înainte de sfîrşitul veacului al XII-lea. Pînă tîrziu, în Renaştere, Hippocrat şi Galen, transmişi mai întîi prin Avicenna, vor rămîne autorităţile cele mai de seamă în studiul medicinii. Roadele iniţierii antice, operate prin arabi, vor apărea în curînd. După o epocă de interdicţie, scrierile lui Aristotel încep să fie comentate în universităţile vremii, de pildă la Paris. Secolul al XIII-lea aduce şi primele traduceri ale operelor aristotelice, făcute direct din original de învăţaţi provenind din vechile aşezări greceşti din sudul Italiei sau chiar de unii germani din nord. Thomas din Aquino, un napolitan, solicită unele din aceste traduceri şi, sprijinit pe cea mai întinsă cunoaştere a lui Aristotel, ridică monumentul cel mai de seamă al scolasticii, *Summa theologiae*. Aristotel devine acum filozoful oficial al bisericii.

Împreună cu însuşirea unor părţi atît de însemnate ale filozofiei şi ştiinţei antice, se continuă şi asimilarea literaturii vechi. Teme antice apar în romanele curtene ale secolului al XII-lea. Benoit de Saint-More scrie pe la 1165 *Le Roman de Troie*, inspirîndu-se din rezumatul latin al *Iliadei*, *Ilias latina*, sau din povestirile apocrife de la finele antichităţii *Ephemeris beli Troyani* ale cretanului Dictys şi *De excidio Troiae* al frigianului Dares. *Romanul Thebei*, opera unui cleric din Poitou, şi *La Geste d'Eteocle et de Polynice* par a fi inspirate de *Thebaida*, poemul epic al lui Statius. Romanul curtean *Eneas*, opera unui cleric normand, este inspirat de *Eneida*, pe care autorul pare a o fi cunoscut în original. Trubadurii din sudul Franţei nu ignoră nici ei pe vechii autori. Figuri ale literaturii sau legendelor apar adeseori în poeziile lor. Pentru a da numai puţine exemple, iată-l pe Arnaud de Mareuil comparîndu-şi iubita cu Leda şi Elena, cu Antigona şi Ismena. Gaucelm Faidit compară pe Richard Inimă-de-Leu, a cărui moarte o plînge, cu Alexandru; iar Raimbaut de Vaqueyras crede că în insistenţele lui pe lîngă aleasa inimii sale a arătat mai multă îndrăzneală decît Eumenidus, generalul lui Alexandru, la asaltul Tyrului, ceea ce înseamnă că trubadurului chiar dacă nu-i erau cunoscute izvoarele antice ale legendei lui Alexandru, nu ignora prelucrările lor în poemele medievale.

Să parcurgem *Cîntecele goliarzilor*, clericii rătăcitori ai veacurilor al XII-lea şi al XIII-lea, a căror inspiraţie satirică atît de instructivă pentru cine urmăreşte formele protestului social către sfîrşitul evului mediu, se sprijină pe nenumărate împrumuturi din literatura antică. Aluziile antice, filtrate prin Horaţiu şi Virgil, Ovidiu şi Juvenal, sînt nesfîrşite în poeziile latine ale goliarzilor. Foarte dese sînt şi referinţele homerice. Epoca i se pare poetului goliardic atît de lipsită de credinţă şi fidelitate, încît nici Jupiter nu i-ar mai fi fost credincios Junonei, nici Didona lui Eneas. Un cîntec de dragoste şi bucurie evocă pe Venus înaintînd însoţită de corul driadelor. Un arhidiacon este comparat cu Janus, cu Argus şi chiar cu Polifem. Plîngerile clericului găsesc la Roma urechi mai surde ca ale Cerberului, încît Orfeu însuşi care a înduplecat altădată pe Pluton n-ar găsi ascultare etc.

Nu se poate spune că în multele secole care au precedat Renaşterea, cultura lumii vechi a dispărut cu totul. Latina rămînea în toată această vreme limba filozofiei, a istoriei, a creaţiei literare culte. Cunoaşterea vechilor autori se păstrează, deşi ea este sumară şi plină de lacune. Temele antice sînt de mai multe ori tratate de poeţii vremii. Modelele antice călăuzesc pe istorici şi pe poeţi. Un întins material stilistic, aluzii, comparaţii, alegorii, filtrează din creaţia literară veche în cea nouă. Izvoarele filozofiei şi ale ştiinţei greceşti li se deschid învăţaţilor vremii. Prestigiul vechii culturi se păstrează deci în toate secolele care au urmat prăbuşirii orînduirii sclavagiste şi pînă în pragul Renaşterii. Conştiinţa de cultură a vremii menţinea elementul antic ca pe un factor indispensabil.

Ceea ce a dispărut în cele opt secole pînă la începutul celui de al XIV-lea, cu toată perseverarea elementelor răzleţe ale culturii vechi, este legătura care menţinea laolaltă sufletul lumii vechi, concepţia ei de viaţă. Din această pricină, rămăşiţele antice în noua cultură au mai mult caracterul unui mozaic sau, cum este cazul aristotelismului scolastic, a unor cadre exterioare în care caută să se adapteze noul conţinut. În aceste împrejurări, ceea ce aduce cu adevărat nou şi original Renaşterea şi împrumută acestei epoci caracterul unei adevărate revoluţii culturale este, în afară de încercarea de a recîştiga întregul cuprins al culturii vechi, tendinţa de a învia sufletul lumii vechi, adică de a-l folosi ca pe o forţă a lumii actuale.

MOMENTE ANTICE ÎN RENAŞTEREA ITALIANĂ

I. DANTE

În cuvîntul adresat cititorilor italieni, ca prefaţă la traducerea *Manifestului comunist* din 1892, Fr. Engels a recunoscut în „figura grandioasă a lui Dante“ pe „ultimul poet al evului mediu şi pe cel dintîi poet al vremii noi“. Dante este ultimul şi, desigur, cel mai mare poet al evului mediu, mai întîi prin întreaga sa concepţie despre lume, îndatorată astronomiei ptolemeice şi reprezentărilor acesteia despre poziţia centrală a pămîntului în univers ca şi despre existenţa sferelor cereşti în jurul pămîntului: topografia *Divinei Comedii* este întru totul aceea a astronomiei evului mediu, Dante este apoi un poet medieval prin sistemul valorificărilor sale morale, împrumutat eticii teologice. Contemplaţia divinităţii la sfîrşitul *Paradisului*, ca ţinta cea mai înaltă a străduinţei morale, ierarhia sufletelor în eternitate, în acord cu doctrina

virtuţilor teologice şi a păcatelor mortale şi veniale, nu lasă de asemenea nici o îndoială asupra caracterului eticii danteşti. Metoda literară a lui Dante este şi ea medievală. Alegorismul său, înţelesul „anagogic" dat creaţiilor sale şi potrivit căruia Beatrice în *Viaţa Nouă* şi în *Divina Comedie* nu este altceva decît alegoria „înţelepciunii divine", a teologiei, înrudeşte pe Dante cu alţi poeţi ai evului mediu. În evul mediu se împlîntă şi multe din rădăcinile culturii lui Dante, în filozofii, în misticii şi în poeţii acelei vremi, în Thoma din Aquino, în Francisc din Assisi, în trubadurii francezi şi italieni.

Legat prin atîtea fire de cultura medievală, Dante este însă „cel dintîi poet al vremii noi", prin observaţia mai adîncă a sufletului omenesc şi a pasiunilor lui, o atitudine care spărgea de fapt cadrele alegorismului medieval, prin sentimentul mai viu al naturii în care dădea roade moştenirea franciscanismului, prin însemnătatea acordată limbii naţionale ca instrument nou de cultură, prin patriotismul său italian şi prin acea asipraţie către unitatea Italiei, în care urma să se îngroape dispersiunea şi anarhia feudală, prin contactul său mai întins cu vechea cultură a Greciei şi a Romei. Toate aceste îndrumări aveau să se dezvolte puternic în Renaştere şi împrejurării acesteia i se datoreşte faptul că Dante a putut fi numit, nu numai ultimul poet al evului mediu dar şi cel dintîi al epocii care începea acum şi prin el.

Am amintit diferitele trăsături prin care Dante se leagă cu noua cultură a Renaşterii şi am trecut printre aceste trăsături ca cea din urmă, dar nu cea mai puţin însemnată, contactul său mai întins cu cultura antichităţii. În realitate, acest contact este semnul cel mai evident al timpurilor noi, al acelor timpuri în care burghezia dezvoltată din viaţa comunelor medievale porneşte lupta ei împotriva ordinii feudale şi găseşte în cultura greacă şi latină aliatul ideologic de care avea mai mult nevoie. Această cultură fusese în veacurile evului de mijloc, aşa cum am văzut mai sus, simplu obiect al unui act de *transmisiune* culturală. Cultura antică fusese pentru Alcuin sau Isidor din Sevilla o materie şcolară, un obiect de învăţămînt, o masă de cunoştinţe, nu un suflu înnoitor. Cu acest din urmă rol intră însă cultura antică în formula intelectuală, morală şi politică a lui Dante, şi începînd cu el, cu un rost din ce în ce mai de seamă în lumea care lua naştere acum.

Nu voi insista asupra faptului că Dante alege pe Virgil drept călăuză a sa în călătoria prin Infern şi Purgatoriu, numindu-l conducător, domn şi maestru al său: *Tu duca, tu signor e tu maestro* (*Infernul*, II, 140). Preţuirea lui Virgil nu se pierduse, după cum am arătat şi mai sus, în evul mediu. Descendenţa spirituală din Virgil poate să fi intrat ca un element destul de viu şi în conştiinţa literară a unora din poeţii latini ai evului mediu. Dante nu face decît să formuleze această descendenţă, cu o mîndrie care se declară (*Infernul*, I, 79):

Or se' tu quel Virgilio e quella fonte
Che spande di parlar si largo fiume?
Risposi lui con vergognoso fronte

O degli altri poeti onore e lume
Vagliami'l lungo studio e'l grande amore
Che m'han fatto cercar lo tuo volume.

Tu se' lo mio maestro e'l mio autore:
Tu se'solo colui da cu'io tolsi
Lo bello stile che m'ha fatto onore

(Virgil eşti tu? Fîntînă eşti, al cărui
Torent — îi zisei cu ruşine — acum
Bogat pornit-a fluviul cuvîntării?

Tu marea faclă 'n veci pe-al artei drum!
Deci fie-mi de-ajutor iubirea vie
Şi studiul lung în dulcele-ţi volum.

Părinte-mi eşti, maestru-mi eşti tu mie,
Tu singur eşti acel ce-a dat o viaţă
Frumosului meu stil ce mi-e mîndrie).

(trad. G. Coşbuc)

Există şi alte momente, prin care legătura lui Dante cu antichitatea apare încă mai strînsă, mai întinsă, mai fecundă. Un învăţat de-al nostru, Ovid Densuşeanu, le-a analizat pe unele din ele, în studiul său, *Dante şi latinitatea* (Bucureşti, 1921). Conştiinţa descendenţei latine este foarte puternică la Dante. Italia este pentru el *dolce terra latina* (*Infernul*, XXVII, 27). Florenţa, cetatea natală a poetului, este definită o dată *bellissima e famosissima figlia di Roma* (*Convivio*, I, 3). Veneraţia poetului pentru Roma este nesfîrşită: „Roma, spunea el, a făcut lumea bună" *Roma che il buon mondo feo* (*Purgatoriul*, XVI, 106). Neamul romanilor este sfînt, *la sementa santa di quei Romani* (*Infernul*, XV, 76—77). Poporul roman a fost cel mai nobil şi preferinţa acordată lui este întemeiată, *romanus populus fuit nobilissimus: ergo convenit ei aliis omnibus praeferri* (*De monarchia*, II, 3). Dante a exprimat adesea speranţa de a vedea reînvierea Imperiului Roman, prin acţiunea împăratului german Henric VII, pe care îl numeşte *Caesari et Augusti successor, romanae gloriae promotor.*

Ideea reînvierii Imperiului Roman, adică a unui stat puternic şi unitar, prin care să fie depăşită anarhia feudală şi epoca de sîngeroase lupte fratricide a comunelor italiene, întreţine în sufletul lui Dante cultul lui Cezar, întruparea vie a ideii imperiale. Pe Brutus şi Cassius, reprezentanţii vechii aristocraţii romane care, punîndu-se în fruntea conjuraţilor, l-au ucis pe Cezar, poetul îi destină pedepsei celei mai grele în cercul infernal al trădătorilor (*Infernul*, XXXIV, 61 urm.). Într-un rînd (*Paradisul*, VI, 55—81), Dante rosteşte elogiul lui Cezar, victoriilor sale în Galia, în Spania, la Pharsala, în Egipt şi pînă la Marea Roşie, în războaiele civile ale Italiei, aducînd lumii „o pace atît de dulce încît templul lui Ianus a fost închis":

Poi presso al tempo, che tutto il ciel volle
Ridur lo mondo a suo modo sereno,
Cesare, per voler di Roma, il tolle;

E quel che fe' da Varo infino al Reno,
Isara vide ed Era, vide Senna,
Ed ogni valle onde Rodano è pieno.

Quel che fe' poi ch'egli usci di Ravenna
E saltò'l Rubicon, fu di tal volo
Che nol seguiteria lingua nè penna.

Inver la Spagna rivolse lo stuolo;
Poi ver Durazzo; e Farsaglia percosse
Si, ch'al Nil caldo si sentì del duolo.

Antandro e Simoenta, onde si mosse,
Rivide, e la dov'Ettore si cuba
E mal per Tolomeo poi si riscosse;

Da indi vene folgorando a Juba;
Poi si rivolse nel vostro occidente,
Dove sentia la Pompeiana tuba.

Di quel che fe' col baiulo seguente,
Bruto con Cassio nello inferno latra
E Mondena e Perugia fu dolente

Piangene ancor la trista Cleopatra
Che, fuggendogli innanzi dal colubro
La morte prese subitana ed atra.

Con costui corse infine al litro rubro:
Con costui pose il mondo in tanta pace.
Che fu serrato a Giano il suo delubro.

(Aproape vremii-apoi, cînd unul vru
Să-ntoarcă lumea-n drumul ei senin
Prin vrerea Romei Cezar o ţinu:

Şi ce-a făcut din Varo pînă-n Rin
Ştiu văile Saonei şi-ale Senei
Şi acele-o ştiu ce fac Rodanul plin.

Cum el ieşind din părţile Ravenei
Prin Rubicon trecu grăbit cum nu-i
Nici cursa limbii-aşa, necum a penei.

El duse-apoi în Spania oastea lui,
Durazzo-apoi, Farsala fu-mpumnată,
Că Nilul scoase de durere-un hui!

Văzu iar Troia, de-unde-a fost plecată,
Şi pe-unde-i mort născutul din Hecuba
Şi-apoi s-a-ntors pe Ptolomeu să-l bată.

De-acolo fulgerînd trăzni pe Iuba
Şi iar s-a-ntors spre apusul unde-şi strînse
Pe ai săi Pompei, din nou să-i sune tuba

Cu-al lui urmaş ce-oştiri el le mai frînse
Şi latră Brut şi Casiu-n Caina
Şi-oftă Perugia şi Modena plînse

Şi-a plîns, fugind de el, spăşindu-şi vina
Prin trista moarte grabnică ce-şi dete
Cu-o viperă Egiptului regina.

Şi pînă-n Marea Roşie-ale lui cete
Le-a dus, şi aduse-n lume-atîtea pace
Că-nchisă capiştea lui Ianus stete).

(trad. G. Coşbuc).

Imperialismul cezarian i se părea lui Dante o tendinţă vrednică de toată admiraţia. Dar această admiraţie nu este, pentru poet, o atitudine estetică, cum ar fi aceea pentru o mare explozie a vitalităţii unui popor şi a unei personalităţi. Imperialismul cezarian este, de data aceasta, soluţia întrevăzută pentru marile dificultăţi istorice ale Italiei, a cărei tragică dezbinare cerea geniul unificator şi pacificator al unui nou Cezar. Imaginea dantescă a lui Cezar este văzută din unghiul unui ghibelin.

Figura lui Iuliu Cezar mai apare şi altădată în *Divina Comedie* şi, anume, în societatea tuturor acelor mari spirite ale antichităţii, către care se îndreaptă veneraţia poetului. Este vorba de evocările cîntului al IV-lea al *Infernului*, care poate fi cu drept cuvînt socotit brevierul dantesc de cultură antică. Dante, însoţit de Virgil, pătrunde în primul cerc al *Infernului*, unde sufletele nu plîng, ci numai suspină, stăpînite precum erau, de durerea de a fi trăit înaintea creştinismului şi de a nu fi primit botezul. Într-o vale i se lămureşte un grup de oameni aleşi, *orrevol gente*. Virgil îi numeşte pe rînd: este Homer, *poeta sovrano*, cu spada-n mînă, apoi satiricul Horaţiu, Ovidiu şi Lucan. Dante este primit în mijlocul lor, ca poet el însuşi al tradiţiei latine. Grupul pătrunde într-un castel înconjurat de şapte ziduri, în care rezidă celelalte mari figuri ale antichităţii, aleşi din legendă şi din istorie, dintre eroi, filozofi, istorici şi oameni de ştiinţă, din epoca mai veche şi mai nouă, ba chiar şi din secolele transmisiunii culturii antice. Distinge între ei pe Electra, străbuna troienilor, pe Hector şi Enea. Vede pe eroina troiană, pe amazoana Pentesilea, pe eroinele şi eroii virgilieni, pe Camilla, Latinus şi Lavinia. Zăreşte pe Cezar, înarmat cu ochi de şoim, *Cesare armato con gli occhi grifagni*. Vin la rînd figurile legendare ale istoriei lui Titus-Livius şi reprezentanţii virtuţilor romane: primul Brutus, izgonitorul ultimului rege, al lui Tarquinus Superbus, şi întemeietorul republicii romane; Cornelia Marcia şi Iulia. Alături, singuratic, stă sultanul egiptean Saladin, despărţit de ceata latină. Se văd filozofii, Aristotel, „maestrul acelora ce ştiu", *il maestro di color che sanno*, Socrate şi Platon, Democrit, care explica lumea prin întîmplarea fortuită a unirii atomilor, *Democrito, che il mondo a caso pone*, Diogene, Anaxagora şi Tales, Empedocle, Heraclit şi Zenon, botanistul grec Dioscoride, Cicero şi Titus-Livius. Între ei apare ca rătăcită figura mitică a lui Orfeu. Enumeraţia sare peste secole, atunci cînd îi alătură moralistului Seneca, geometrului Euclid, astronomului Ptolomeu şi medicilor Hippocrat şi Galen, pe învăţaţii arabi Avicenna şi Averrhoes. Evocarea rămîne incompletă: *Io non posso ritrare di tutti appieno*, dar ea este dintre cele mai instructive pentru a măsura întinderea contactului lui Dante cu vechea cultură, varietatea intereselor prin care se leagă cu ea.

Din adînca lui cufundare în cultura antichităţii, i se lămureşte lui Dante, pe lîngă ţintele poetice ale puterii şi unităţii patriei, un nou ideal moral. Şi astfel, omul medieval, aspirînd spre contemplaţia divină, cîntărind oamenii şi evenimentele după normele eticii creştine, află că viaţa omenească poate să-şi dea un scop în lumea de aici. Nu se cuvine ca sufletul să obosească vreodată. Silinţa lui veşnic trează trebuie să-şi adune merite şi numele omului nu se cade să se risipească întocmai ca spuma valurilor sau ca fumul în vînt. Omul trebuie să aspire spre glorie. Noul ideal moral, reînnoit din antichitate, este anunţat de Virgiliu. Călătoria devine la un moment dat atît de obositoare, încît Dante, istovit, se aşază să se odihnească. Dar Virgiliu pronunţă cuvinte de îndemn (*Infernul*, XXIV, 46—54):

«Omai convien che tu cosi ti spoltre,
Disse'l Maestro chè seggendo in piuma
In fama non si vien, nè sotto coltre

Sanza la qual chi sua vita consuma
Cotal vestigio in terra di sè lascia
Qual fummo in aere, ed in acqua la schiuma

E pero leva su l Vinci l'ambascia
Con l'animo, che vince ogni battaglia,
Se col suo grave corpo non s'accascia

Più lunga scala convien che si saglia;
Non basta, da costoro, esser partito:
Se tu m'intendi, or fa si che ti vaglia».

(„Se cad-aici să-nvingi orice-amînare
Căci stînd pe puf sub cald coperămînt
N-ajungi la gloria cea, fără de care,

Cîţi mistue-a lor viaţă pe pămînt
Pe urma lor aceleaşi urme lasă
Ca spumele pe-un rîu sau fumu-n vînt !

Deci sus! Şi-nvinge truda ce te-apasă
Prin vrerea cea ce-nvinge orice bătăi
Cînd ei de-al trudei chin nimic nu-i pasă.

Căci nu-i de ajuns să pleci dintr-aste văi
Mai lung-o scară drum pe ea ne cere!
De ştii ce-ţi spui, grăbeşte paşii săi").

(trad. G. Coşbuc).

Altă dată silinţa către „gloriosul port" al vieţii îi este recomandată poetului de către profesorul lui din anii tinereţii, de către Brunetto Latini (*Infernul*, XV, 55—60). Idealul transcendent al evului mediu se completa astfel, sub înrîuriri antice, cu acel imanent al Renaşterii, care începea de fapt acum.

2. PETRARCA

Există o dualitate, o răscruce de drumuri, în personalitatea și opera lui Petrarca. Elemente medievale mai există în sufletul său. În *I Trionfi*, poemul său alegoric, se descrie victoria iubirii, a castității asupra iubirii, a morții asupra castității, a gloriei asupra morții, a timpului asupra gloriei, a divinității, adică a eternității, asupra timpului. Ierarhia valorilor morale, stabilită cu această ocazie, corespunde întru totul eticii medievale a creștinismului. În dialogul filozofic care poartă titlul atît de caracteristic *De contemptu mundi (Despre disprețuirea lumii)*, Augustin îl convinge pe poet de necesitatea renunțării ascetice la lume. Dar chiar metoda alegorică folosită între aceste două scrieri indică legătura lui Petrarca cu literatura și gîndirea epocii anterioare.

Petrarca este totuși, într-o măsură superioară lui Dante, o personalitate a lumii noi. Mai întîi, prin partea cea mai importantă a operii lui, prin lirica sa, în care accentele propriu-zis lumești, cîntecul adresat ființei concrete a Laurei, lăudată pentru puritatea, dar și pentru frumusețea ei fizică, vine să înlocuiască idealul doamnei-înger, *la donna angelicata* a lui Dante și a celorlalți poeți din școala *dulcelui stil nou*. Modernă este și acea tristețe pătrunzătoare, dar nu lipsită de dulceață, care stăpînea sufletul singuratic al lui Petrarca. Scrierea *De contemptu mundi*, o mărturisește: „În toate relele de care sufăr se amestecă o anumită dulceață, chiar dacă aceasta este mincinoasă. Tristețea aceasta este aspră, mizerabilă, oribilă. Celelalte pasiuni îmi dau asalturi dese, dar scurte, momentane. Răul acesta însă mă cuprinde uneori cu o astfel de tenacitate încît mă torturează zile și nopți întregi. Și aceste clipe nu mai seamănă pentru mine cu lumina și viața: ele sînt ca o noapte infernală și ca o noapte crudă. Și totuși (iată ceea ce se poate numi culmea mizeriei!) mă bucur de aceste cazne și dureri cu un fel de voluptate atît de pătrunzătoare încît, dacă cineva m-ar lipsi de ele, n-ar putea-o face decît împotriva mea". Această spovedanie dovedește o bogăție a vieții interioare, care nu putea fi decît a unui nou tip omenesc, smuls din cadrele atît de constrîngătoare ale lumii și orînduirii vechi, și orientat către oceanul plin de tumult al vieții lăuntrice.

Om al Renașterii este mai ales Petrarca prin contactul activ cu antichitatea, într-o măsură superioară tuturor predecesorilor săi. Un cercetător al culturii care se forma acum, G. Voigt (*Die Wiederbelebung des Klassischen Altertums*, 1894), îl numește „descoperitorul lumii noi a umanismului". Petrarca este primul colecționar de manuscrise antice, pentru care depune ostenelile unor lungi călătorii, a unor investigații laborioase în depozitele vechilor mănăstiri. În timpul călătoriilor sale în Germania descoperă discursul lui Cicero, *Pro Archia poeta*; la Verona, în biblioteca domului, o parte din *Scrisorile* lui Cicero; tot acolo mai găsește poeziile lui Catul; mai tîrziu manuscrisele lui Properțiu, douăzeci și cinci de cărți din Titus-Livius ș. a.

Petrarca trăiește propriu-zis în lumea celor vechi. În *Scrisorile* sale, care sînt de fapt compoziții literare cu adresanți fictivi, nu ostenește să declare entuziasmul său pentru marii scriitori ai vechimii. Lui Cicero (*Epistolae familiares*, XXIV, 4) îi spune: „O creator al elocinței romane, nu numai eu, ci toți cîți ne împodobim cu florile limbii latine, îți mulțumim. Mărturisim cu plăcere că, îndrumați de tine, luminați de lumina ta, călăuziți de exemplul tău, stînd sub auspiciile tale, am ajuns să stăpînim arta scrisului, oricît de neînsemnată ar fi ea în mîinile noastre". În adevăr, dezvoltarea literaturii scrise în limbile naționale eliminase latina coruptă a

evului mediu, îngăduise dezvoltarea unei latine mai bune în folosinţa pe care umaniştii începuseră să i-o dea. Cicero devine acum îndrumătorul. Nu numai însă în această direcţie, dar pentru conducerea întregii culturi a vremii, Cicero şi alţi mulţi scriitori latini sînt chemaţi la posturile de comandă. Petrarca trăieşte printre ei. Mişcarea sa de înapoiere spre trecut seamănă cu a romanticilor de mai tîrziu şi se însoţeşte cu o pornire împotriva vremii lui: „Chiar numai vederea oamenilor de azi mă răneşte grav *(sicut enim hominum graviter conspectus offendit)*, în timp ce amintirile, numele ilustre ale celor vechi îmi provoacă o bucurie măreaţă şi atît de nepreţuită încît, dacă lumea ar putea s-o cunoască, s-ar mira de faptul că-mi place atît de mult să vorbesc cu cei morţi şi atît de puţin cu cei vii". (*Epistolae familiares*, VI, 4.)

Deşi a dat un puternic impuls literaturii italiene în limba patriei, Petrarca a scris numeroase opere latine, printre care unele în emulaţie cu marii poeţi epici ai antichităţii, ca, de pildă, renumita *Africa*, unde eroul principal este Scipio, învingătorul cartaginezilor. Îndemnul de a scrie un poem despre Scipio şi despre evenimentele istorice legate de numele său, pune în lumină conştiinţa continuităţii latine, atît de puternică în sufletul lui Petrarca. Istoria Romei era pentru poet istoria patriei lui. Dacă vrem însă să cunoaştem mai bine măsura şi felul raporturilor sale cu antichitatea latină, să ne referim la cîntecul consacrat *Gloriei (La Fama)* în *Trionfi*, a cărui comparaţie cu cîntecul al IV-lea din *Infernul* lui Dante se impune. Cunoştinţele antice şi admiraţia consacrată antichităţii par mult mai întinse la Petrarca. Mai întîi noul poet evocă cortegiul numeros al eroilor romani, *di fero e di valori armati*, ale căror renumite fapte de arme le proslăveşte; vin apoi la rînd eroii greci, troieni, perşi, cartaginezi, evrei, asirieni etc; le urmează tuturor filozofii, poeţii, istoricii, oratorii, legislatorii, oamenii de ştiinţă greci şi romani. *Il Trionfo della fama* este, în formă poetică, un adevărat compendiu al culturii antice, opera unui poet umanist. Nu pot intra în detaliul tuturor evocărilor lui Petrarca; trebuie să subliniez însă apariţia lui Cezar şi Scipio în dreapta Gloriei, pe care poetul o numeşte *frumoasa doamnă (la bella donna)*. Pasajul este semnificativ (*Trionfi*, IV, 22, urm):

Da man destra ove gli occhi in prima porsi
La bella donna avea Cesare e Scipio;
Ma qual più presso a gran pena m'accorsi

L'un di virtute e non d'amore mancipio
L'altro d'entrambi.

(Privind spre dreapta, am văzut frumoasa doamnă însoţită de Cezar şi Scipio fără să pot spune pe care-l admiram mai mult. Unul, serv al virtuţii şi nu al amorului; celălalt, al celor două).

Acesta din urmă era Cezar, a cărui legătură amoroasă cu Cleopatra, regina Egiptului, fusese evocată de poet şi în *Trionfo d'amore* (v. 88—90). Sîntem departe deci de preţuirea pe care Dante i-o acordă lui Cezar. Petrarca remarcă în el slăbiciuni omeneşti condamnabile. Scipio i se pare o personalitate superioară. Idealul cezarismului slăbeşte deci la Petrarca, deşi poetul aşteaptă şi el, într-un timp, unificarea patriei de la împăratul german Carol IV. Între timp se impusese problema libertăţii, a smulgerii de sub tirania baronilor feudali, un îndemn care inspiră acţiu-

nea republicană a lui Cola di Rienzi. Roma, către care se îndreaptă acum gîndul poetului, este Roma republicană, ale cărei libertăţi ar dori să le vadă reînviate.

Cola di Rienzi, un studios al antichităţii, se ridică împotriva tiraniei baronilor romani şi instituie o dictatură populară, în 1347. I se conferă titlul de tribun. Mai înainte făcuse parte dintr-o delegaţie către papa Inocent VI, la Avignon, pentru a-l decide să se înapoieze la Roma, şi unde Petrarca îl cunoscuse. Cînd aude de instituirea regimului popular al lui Rienzi, poetul exultă. I se părea că vechea splendoare a Romei republicane a înviat. O canzonă fixează momentul:

Io parlo a te, pero ch'altrove un raggio
Non veggio di vertu, ch'al mondo e spenta
Nè trovo chi di mal far si vergogni.

. . . .

L'antiche mura, ch'ancor teme ed ama,
E trema'l mondo quando si remembra
Del tempo andato e'n dietro si rivolve;
E i sassi, dove fur chiuse le membra
Di ta'che non saranno senza fama,
Se l'universo pria non si dissolve;
E tutto quel ch'una ruina involve
Per te spera saldar ogni suo vizio.
O grandi Scipioni, o fedel Bruto
Quanto v'aggrada, se gli e ancor venuto
Romor laggiù del ben locato offizio!
Come cre' che Fabbrizio
Si faccia lieto, udendo la novella!
E dice: Roma mia sarà ancor bella,
E se cosa di qua nel ciel si cura,
L'anime, che lassu son cittadine,
Ed hanno i corpi abbandonati in terra,
Del lungo odio civil ti pregan fine.

. . . .

Passato e già piu che'l millesim'anno
Che'n lei mancar quell'anime leggiadre
Che locata l'avean lá dov-ell'era
Ahi nova gente oltra misura altera,
Irreverente a tanta ed a tal madre!
Tu marito, tu padre;
Ogni soccorso di tua man s'attende.

(Eu îţi vorbesc, căci nu văd nicăierea
O rază de virtute, stinsă-n lume-i
Şi nimeni nu se ruşinează rău să facă.

. . . .

Bătrînii muri temuţi şi mult iubiţi,
Ce fac să tremure pe oameni cînd
Îşi amintesc de vremurile trecute
Şi pietrele în care au stat închişi
Acei ce vor avea de-a pururi glorie

Cît timp nu se descheagă universul,
Prin tine speră azi tămăduirea.
O Scipioni măreţi, fidele Brutus,
Ce bucurii simţirăţi cînd v-ajunse
În ceruri vestea noului tribun!
Desigur că Fabricius exultă
Primind această veste minunată.
El spune: Roma fi-va iar frumoasă,
Şi dacă-n cer sînt griji de-acestea,
Atuncea sufletele aşezate-acolo
Cînd trupul lor căzut-a în ţărînă,
Te roagă lungului război civil
A-i pune capăt.

....

Trecut-a un mileniu de cînd
E văduvă de-acele duhuri mari
Ce-au pus-o atît de sus în stima lumii
Şi noua seminţie prea trufaşe
Nu ştie să se-nchine unei astfel
De mame! Soţ, părinte,
Din mîna ta purcede mîntuirea.)

Cînd Stefano Colona pătrunde în Roma şi răstoarnă regimul popular, impunînd din nou tirania baronilor, Rienzi se refugiază. Împăratul îl arestează şi-l trimite la Avignon, unde papa îl eliberează pentru a-l folosi mai tîrziu. În 1354, Rienzi încearcă a instala din nou regimul său, pentru puţină vreme însă, căci obligat să se refugieze din nou, este prins şi executat. Una din *Epistolele familiare* (XIII, 6) evocă momentul cînd Rienzi apare în faţa tribunalului pontifical ca un criminal, el care nu urmărise decît să reînvie libertăţile străvechi ale Romei. Tonul poetului este plin de durere, de mînie, de sarcasm: „A intrat în curie umil şi dispreţuit acel care a făcut să tremure şi să se înspăimînte pe cei răi, acel care a umplut pe cei buni de speranţa cea mai voioasă şi de aşteptare *(bonos spe laetissima atque expectatione complevit)*; acela pe care îl însoţea altă dată întregul popor roman şi toţi fruntaşii oraşelor italiene. Acum, străjuit de doi sateliţi, el înainta nefericit în mijlocul mulţimii avide de a vedea figura omului al cărui nume atît de ilustru îl auzise de curînd. Era însă trimis de regele roman către pontiful Romei. O tîrg minunat! *(O mirum commercium!...)* Îndată ce ajunse, suveranul pontif a dat cauza sa în judecata unui număr de trei prinţi ai bisericii, cărora li s-a poruncit să decidă de ce fel de supliciu este demn omul care a vrut ca republica să fie liberă... Nu i se reproşează nimic din cele ce displac oamenilor de bine; nu este acuzat de sfîrşitul ci de începutul său. Nu i se obiectează că s-a asociat cu cei răi, că a suprimat libertatea, că a fugit din Capitol, cînd nicăieri nu putea trăi cu mai multă cinste şi nu putea muri cu mai multă glorie. Ce s-a întîmplat? I se face o crimă dintr-un lucru pentru care a fi condamnat, nu numai că nu ni s-ar părea infam, dar mi s-ar părea împodobit de o glorie eternă. A îndrăznit să vrea ca republica să fie mîntuită şi liberă şi ca Roma să decidă cu privire la imperiul şi puterile Romei. O, crimă vrednică de cruce şi de vulturi *(O cruce vulturibusque dignum scelus)!* Un cetăţean roman s-a plîns că patria sa care este de drept stăpîna lumii, este subjugată de oamenii cei

mai josnici. Aceasta este rezumatul crimei sale; pentru aceasta se cere supliciul său". Atitudinea lui Petrarca în episodul Rienzi pune în lumină felul alianței ideologice a poetului cu Roma antică. Nu către Roma cezariană, ca Dante, ci către Roma republicană se îndreaptă apelul poetului, sub îndemnul aspirațiilor mai viu simțite acum, al aspirațiilor către libertate, împotriva tiraniei feudale.

Din adînca sa cufundare în cultura latină, Petrarca revine cu armele cu care va combate pe scolastici, pe astrologi, pe alchimişti, pe medicii ignoranți şi infatuați, pe averoişti. Continuatorii direcției lui Averrhoes reprezentau o direcție naturalistă, întemeiată pe metodele observației, căreia trebuie să-i recunoaştem un rol însemnat la originile ştiinței moderne. Priviți însă de un contemporan şi în rezultatele uneori fanteziste ale cercetării lor, averoiştii puteau trezi obiecții. Petrarca le formulează în *De suis ipsius et multorum ignorantia*: „Ştiu multe despre animale, păsări şi peşti, cîți peri are leul pe cap, cîte pene are uliul în coadă, cu cîte brațe îl prinde polipul pe naufragiat, cum se împerechează elefanții şi cum gestațiunea lor durează doi ani, cît de cuminți şi de puternici sînt, cum nu rămîn de loc prin inteligența lor în urma oamenilor şi cum trăiesc două sau trei sute de ani, cum fenixul învie din focul aromatic în care se mistuie şi cum ariciul poate opri o corabie, oricît de repede, dar cum îşi pierde orice putere îndată ce iese din apă; cum vînătorul prinde tigrul cu oglinda, cum balena înşeală pe navigatori prin spinarea ei, în ce chip ciudat se naşte xifia (peştele sabie) şi aşa mai departe. Toate acestea sînt în cea mai mare parte false, după cum se poate dovedi îndată ce le controlezi. Dar chiar dacă ar fi adevărate, n-ar fi de nici un folos vieții fericite". Ieşirea lui Petrarca împotriva averoiştilor este deci persiflantă şi bagatelizatoare. Poetul avea acum nevoie de reclădirea idealului moral. El doreşte o ştiință susținută de conştiință, aşa cum nu o găseşte nicăieri în jurul său.

În *Epistole familiare*, XVI, 14, pronunță rechizitoriul împotriva întregii ştiințe a vremii, care în cea mai mare parte era încă ştiința scolastică: „Gramaticul respectă cu mare scrupul legile limbii dar e uşuratic față de legile Domnului. Poetul crede că îi e mai îngăduit să şchioapete pe căile vieții, decît în versurile sale. Istoricul se necăjeşte cu faptele regilor şi ale popoarelor, dar n-ar putea da socoteală de scurta lui existență. Aritmeticul şi geometrul ştiu să socotească şi să măsoare totul, dar nu ştiu ce să facă cu sufletul lor. Muzicantul trăieşte numai pentru cîntec, dar nu pentru armonia propriilor lui fapte. Astronomii calculează prin mersul stelelor soarta cetăților şi imperiilor, dar nu ştiu ce se întîmplă cu ei în viața de toate zilele; observă eclipsele de soare şi de lună, dar nu pe acele ale propriului lor suflet. Filozofii cercetează temeiul lucrurilor şi nu ştiu cine a creat lumea; descriu virtuțile, dar nu le practică. Teologii s-au transformat în sofişti; nu doresc să fie copii iubitori, ci cunoscători ai Domnului şi chiar aceasta se mulțumesc numai să pară. Chiar şi acei care fac din elocință studiul lor, se feresc să folosească vorbe inculte şi comune, dar nu evită murdăria cea mai ticăloasă a vieții. O, dacă ai şti cît mă simt de atras şi îndemnat, cît de puternic arde în mine dorința să învăț pe alții să vorbească, dezvoltînd aceste subiecte". Invectivele lui Petrarca se îndreaptă aşadar împotriva tuturor artelor liberale *(artes liberales)*, relevînd pretutindeni practica ştiinței fără conştiință. Pe aceasta ar dori s-o ridice din nou din înjosirea în care i se părea că o vede prăvălită în jurul său. În acest scop, el crede că mijlocul cel mai bun este disertația morală, pe care o şi creează ca gen literar prin numeroasele lui epistole şi tratate latine. Disertația morală, cu mijloace retorice, va rămîne de aci înainte genul literar mai mult cultivat de umaniştii Renaşterii.

Creînd disertaţia morală şi retorică, Petrarca o asociază cu spiritul platonismului. Cunoştinţele greceşti ale poetului erau destul de elementare şi încercările lui de a-şi însuşi limba greacă, prin învăţămîntul unui Barlaam, nu dăduse rezultate apreciabile. Petrarca adunase totuşi şaisprezece manuscrise platonice, pe care le descifra cu greutate. Ideile lui Platon le cunoştea mai bine din scrierile lui Cicero şi ale lui Augustin, care arătase că dintre vechii filozofi, cel mai apropiat de noul spirit al creştinismului era Platon. Doctrina oficială a bisericii nu se clădise însă pe fundamentul platonic ci pe cel aristotelic. Scolastica era precumpănitor aristotelică. Acum, în pregătirea vremurilor noi, cînd scolastica trebuia dărîmată, autorităţii medievale a lui Aristotel i se va opune aceea a lui Platon sau a materialismului antic, a lui Epicur. Vom urmări ambele curente. Deocamdată relevăm ca un accent cu totul modern pentru acea vreme, preţuirea mai înaltă acordată de Petrarca lui Platon. În *Trionfo della fama* (III, 4 urm) poetul vede în şirul filozofilor pe Platon şi Aristotel, dar pe cînd acestuia îi recunoaşte un spirit înalt, în Platon afirmă înrudirea cu cerul:

e vidi Plato,
Che'n quella schiera andò piu presso al segno
al qual aggiunge a chi dal cielo è dato;
Aristotele poi, pien d'alto ingegno

Aceeaşi preţuire a lui Platon întîmpinăm în tratatul petrarchian *De sui ipsius et multorum aliorum ignorantia (Despre ignoranţa proprie şi a multor altora)*, unde Platon este numit „principiul oricărei filozofii", o judecată confirmată prin variate mărturii ale antichităţii, printre care şi a lui Virgil, care „l-a urmat fără a-l numi". Din spiritul platonic îşi hrăneşte Petrarca idealismul său moral, devenit exemplar pentru toţi umaniştii Renaşterii.

Contactul atît de fecund al lui Petrarca cu antichitatea a contribuit să fixeze toate aceste atitudini ale poetului, a căror grupare alcătuieşte formula însăşi a umanismului: patriotismul, iubirea libertăţii, idealism moral de origine platonică, slujit prin mijloacele retoricii ciceroniene.

3. UMANIŞTII

În generaţiile următoare lui Petrarca, sînt numeroşi umanişti care strîng manuscrisele latineşti. Un Collucio Salutati, un Niccolo Niccoli, un Gerardi Landini, un Francesco Barbara, un Nicolaus din Trento etc. sînt numai cîteva din numele strîngătorilor de manuscrise în a doua jumătate a secolului al XIV-lea şi în prima jumătate a secolului următor. Personalitatea cea mai întrepidă din această primă serie de umanişti este, fără îndoială, aceea a lui Poggio, a cărui cercetare în numeroasele lui călătorii a fost mereu încununată de succes; la mănăstirea St. Gallen, în Elveţia, descoperă un manuscris întreg al lucrării *Institutio oratoria* a lui Quintilian, un alt manuscris incomplet al *Argonauticei* lui Valerius Flaccus, *Silvele* lui Statius, *Comentarul* lui Asconius Pedianus la cinci din discursurile lui Cicero; La Cluny, în Franţa, află noi scrieri ale lui Cicero; la Colonia găseşte romanul lui Petronius, la mănăstirea din Monte-Cassino manuscrisul operei lui Frontinus despre apeductele Romei. Descoperirile de manuscrise latineşti se înmulţiseră în asemenea măsură în prima jumătate a secolului al XV-lea, încît G. Voigt, care a consacrat o cercetare foarte amănunţită acestei mişcări, a putut ajunge la concluzia că, în jurul anului 1430,

cunoştinţa literaturii latine ajunsese la un stadiu pe care, în liniile lui mari, viitorul nu l-a mai depăşit.

Marea noutate pe care o aduce cu sine umanismul secolului al XV-lea este extinderea studiilor greceşti. Aceste studii rămăseseră destul de sumare în secolul anterior. Am văzut, în această privinţă, eforturile mai degrabă infructuoase ale lui Petrarca. Nici încercările lui Boccaccio, a cărui erudiţie latină manifestată în opere precum *De claris mulieribus*, *De casibus virorum illustrium*, *De genealogiis deorum gentilium*, *De montibus, silvis, fontibus, paludibus* etc. era destul de întinsă, nu dăduse importante rezultate în direcţia greacă, cu toată stăruinţa care, după părerea biografilor, îl dusese pînă la descifrarea poemelor homerice. Dincolo de pragul secolului al XV-lea studiile greceşti dobîndesc însă amploare. O părere datînd din secolul al XVII-lea şi al cărui izvor stă în renumitul *Dictionnaire critique et historique* al lui Pierre Bayle, susţinea că umanismul grec în Italia este un fenomen ulterior căderii Constantinopolului (1453) şi emigraţiei eruditilor greci. Istoria literară a avut de mai multe ori prilejul să corecteze această părere. Umanismul grec este el însuşi una din formele alianţei ideologice pe care burghezia italiană, doritoare să se elibereze de jugul feudal, o caută în cultura antichităţii, în cunoaşterea ei cît mai completă. Primii colecţionari de manuscrise greceşti apar deci îndată ce noua cultură dobîndeşte o mai limpede conştiinţă de sine, înainte de 1453. Un savant grec, Emanuel Chrisolara, venise la Veneţia în 1394, ca trimis al împăratului Manuel II Paleolog. Cînd se înapoiază la Constantinopol, îl însoţeşte un italian, Giacomo Angeli, care, după îndemnul lui Collucio Salutati, îşi propune să strîngă şi să aducă în Italia manuscrise greceşti. Mai tîrziu i se alătură, tot în suita lui Chrisolara, Guarino Veronese. Giovanni Aurispa întreprinde, cu aceleaşi scopuri, două călătorii în Orient, în 1405—1413 şi 1412—1423. Filelfo petrece la Bizanţ răstimpul dintre 1405—1413 şi 1421—1423. Prin toţi aceşti învăţaţi care se adîncesc în studiile greceşti şi aduc cu ei numeroase manuscrise, cunoştinţa literaturii, a istoriei, a filozofiei greceşti face mari progrese în Italia.

Fireşte, curentul se intensifică prin călătoriile grecilor în Italia; dar nici acestea n-au aşteptat căderea Constantinopolului pentru a începe să se desfăşoare. Astfel, Giorgio da Trabisonda, un armean grecizat, apare în Italia din 1420 şi traduce din Platon, Aristotel, Demostene. G. Argyropulos devine profesor al Studio-ului din Florenţa încă din 1441. Dar mai cu seamă convocarea în 1439 a Conciliului din Florenţa, cu scopul de a obţine unirea bisericilor creştine — un act politic în care Bizanţul ameninţat de turci îşi pune mari nădejdi—produce un aflux important al erudiţiei greceşti în Italia. La Conciliul din Florenţa apare mai întîi, în suita împăratului Ioan VII Paleolog, Gemistos Plethon, octogenar impunător, consilier al împăratului, guvernator al Peloponezului. Plethon era adversar al lui Aristotel şi neoplatonician. Predica o nouă religie, care restabilea păgînismul filozofic, pe linia idealismului platonic. Străduinţele lui sînt susţinute de mitropolitul Bessarion, devenit mai tîrziu cardinal roman, filozof platonician la rîndul lui. Curentul platonic, propagat de aceşti doi învăţaţi, se extinde şi va lua forme oarecum organizate, în a doua jumătate a secolului, în Academia platonică din Florenţa, cerc literar şi filozofic patronat de Medicişi.

O jumătate de veac de propagare a literaturii şi filozofiei greceşti dăduse rezultate printre tinerii învăţaţi italieni. A doua jumătate a secolului al XV-lea se caracterizează deci prin trecerea studiilor greceşti şi filozofice sub conducerea învăţaţilor italieni. Printre aceştia trebuie amintit în primul rînd Marsilio Ficino, elev al lui

Argyropulos, traducător al *Legilor* lui Platon, al *Theogoniei* lui Hesiod, al *Imnurilor* atribuite lui Orfeu şi Homer etc. Cunoscător nu numai al lui Platon, dar şi al neplatonicilor, în frunte cu Plotin, pe care îl comentează, Ficino este autorul, printre altele, al operelor *De christiana religione* şi *Theologia platonică*. Prin Marsilio Ficino se introduce în sfera de idei a umaniştilor tendinţa de a concilia creştinismul cu filozofia antică, mai ales cu platonismul. Ideea fundamentală a lui Ficino era aceea de a dovedi înrudirea esenţială dintre creştinism şi filozofia celor vechi, mai cu seamă platonismul. Filozofia celor vechi n-ar fi decît forma savantă a religiei: *Tota philosophia nihil est aliud quam docta religio*. Metoda sincretismului, atît de des aplicată în filozofia alexandrină, adică aceea de a surprinde armoniile, analogiile, identităţile dintre doctrine, metodă menită să sprijine adevărul creştin prin mărturiile devenite atît de prestigioase ale antichităţii, va fi adeseori folosită de umanişti. Va fi folosită, între alţii, de Pico della Mirandola, uimitorul tînăr a cărui cercetare se întinsese nu numai asupra domeniului grec dar şi asupra celui oriental, ebraic, caldean şi arab. În încercarea sincretică de a concilia doctrinele, Aristotel îşi putea afla din nou locul său. Antiaristotelismul lui Plethon era radical. Pico della Mirandola vede posibilitatea concilierii dintre Aristotel şi Platon, În *Concordia Platonis et Aristotelis*, el afirmă principiul că nu există problemă naturală sau divină în care cei doi filozofi să nu coincidă în esenţă, oricare ar fi deosebirea lor în termeni. *Nullum est quaesitum in quo Aristoteles et Plato sensu et re non conveniant quamus verbis dissentire videantur*. Ori de cîte ori filozofii vechi coincid, ei coincid şi cu doctrinele creştine. Revelaţia creştină s-a produs, după Pico della Mirandola, o dată cu Orfeu, Pythagora, Parmenide şi Platon. Sincretismul lui Ficino şi Pico este unul din exemplele cele mai ilustrative ale felului de a întrebuinţa antichitatea în sensul unor îndrumări moderne.

Nu este scopul acestor pagini de a expune dezvoltarea gîndirii umaniste, ci numai acela de a extrage din numeroasele documente, de atîtea ori grupate de istoricii literaturii şi ai filozofiei, pe acelea care pun în lumină alianţele ideologice contractate de umanişti cu antichitatea şi foloasele scoase de ei din cunoaşterea culturii antice, în direcţia progreselor moderne ale gîndirii. În această ordine de idei vreau să pun în lumină, pe scurt, trei momente fundamentale din istoria umanismului italian.

a) SPIRITUL CRITIC

Îndeletnicirea strîngerii de manuscrise s-a completat curînd cu operaţia emendării lor. Metoda diplomatică a reproducerii textelor *tale quale* nu era suficientă. Manuscrisele suferiseră mari degradări în cursul veacurilor, erau pline de glose marginale şi interpolaţii; pe alocuri, erorile de transcriere erau evidente. Plaut ajunge la cunoştinţa umaniştilor în manuscrise care nu conţin numele personajelor, fără aliniate, cu dialoguri netăiate. Se impunea, deci, o metodă de restabilire a textelor autentice şi, astfel, Aurispa emendează pe Tibul, Poggio pe Cicero, Guarino pe Plinius-cel tînăr, Perotti pe Marţial, Bruni, Fazzio şi Valla pe Titus-Livius etc. Filologii de mai tîrziu au judecat adeseori emandările umaniştilor drept arbitrare şi fanteziste. Totuşi, în îndeletnicirea criticii de texte, a apărut prima formă a spiritului critic modern, necunoscut evului mediu. De unde în veacurile acestei epoci istorice autoritatea textelor sacre sau profane, în forma în care putuseră ajunge la cunoştinţa contemporanilor, nu era supusă nici unei contestaţii, acum, o dată

cu lucrările filologice ale umaniştilor secolului al XV-lea, se introduce atitudinea rezervată şi prudentă faţă de orice mărturie scrisă a trecutului, comparaţia izvoarelor între ele, deprinderea de a deosebi adevărul de fals. Se formează starea de spirit a unei îndoieli metodice, neîntemeiată pe vreo autoritate, în acelaşi timp curajoasă şi prudentă, punînd adevărul mai presus de orice: spiritul critic modern, temelia întregii dezvoltări a ştiinţei în epoca următoare. Unul din oamenii care au întrupat mai complet noul spirit critic a fost umanistul Lorenzo Valla, căruia un rival, Bartolomeu Tazzi, îi arunca într-o zi această apostrofă: „Nu respecţi nici persoanele, nici locurile, nici timpurile... Nu recunoşti nici autoritatea celor vii şi nici a celor morţi".

Numele lui Lorenzo Valla va mai reveni, în aceste pagini, într-o altă legătură de idei. Deocamdată îl reţinem, pentru a ilustra prin unele din acţiunile lui publice şi literare, spiritul critic al Renaşterii şi umanismului. Biografii lui Valla au descris uneori luptele lui: de pildă, aceea dusă prin scrieri polemice împotriva juristului din Pavia, Bartolo, pe care contemporanii îl numeau uneori: „lumină, stea şi oglindă a jurisprundenţei, coloană a adevărului, oracol al lui Apollon". Bartolo era, printre altele, autorul unui tratat care purta titlul: *Despre controversa juridica dintre Fecioara Maria şi Satana, condusă de domnul nostru Isus Cristos.* Valla arată, în două epistole adresate unor jurişti ai vremii, ignoranţa şi impostura profesorului din Pavia. După o veche legendă, stăpînirile teritoriale ale papilor s-ar fi întemeiat pe faptul că împăratul Constantin ar fi dăruit papei Silvestru, după ce acesta îl vindecase de lepră, teritoriile Romei, ale Neapolului şi Siciliei, ale întregii Italii, ale Galiei, Spaniei şi, în general, ale întregului Occident. O aluzie la această legendă se mai găseşte în Dante *(Infernul,* XXVII, 94 urm), pusă în gura lui Guido da Montefeltre care îl acuză pe papa Bonifaciu VIII:

Ma come Constantin chiese Silvestro
Dentro Siratti, a guarir della lebbre
Cosl mi chiese questi per maestro
A guarir della sua superba febbre.

(Ci, cum chemă Cezarul pe Silvestru
Dela Saract de lepră ca să-l spele
Aşa el m-a chemat ca pe-un maestru,
Să-l scap de-ale trufiei friguri rele).

Temelia acestei legende era o pretinsă apostilă pe un exemplar din *Decretele* lui Constantin, probabil o interpolaţie făcută cu trei sau patru secole după Silvestru. De altfel, cronica pontificatului lui Silvestru, *Gesta Silvestri,* nu conţinea nimic în legătură cu pretinsa donaţie a lui Constantin. În *De donatione Constantini* (1440), Valla spulberă falsa legendă şi denunţă impostura. Nu mai puţin renumită a rămas polemica lui Valla cu predicatorul franciscan Antonio da Bitonto, cunoscut prigonitor al „ereticilor". Fra Antonio pretindea că cele douăsprezece articole ale aşa-zisului „simbol al apostolilor" erau opera celor doisprezece apostoli. Credinţa aceasta se sprijinea pe o veche legendă, a cărei netemeinicie fusese arătată încă din 1438 la Consiliul din Ferrara. Se afla, desigur, pentru a sprijini vechea legendă, un pasaj într-un decret al lui Gratian, pe care Antonio da Bitonto îl invoca în sprijinul afirmaţiei sale. Valla găseşte însă o variantă a vechiului manuscris al decretului şi dă pasajului uitat o altă interpretare. Polemica cu predicatorul franciscan îl duce la un moment dat pe Valla în faţa inchizitorului, dar convingerea uma-

nistului, formată prin critica textelor, rămîne tare. Aceeaşi fermitate o arată Valla atunci cînd dovedeşte lipsa de autenticitate a unei pretinse scrisori a lui Abgar din Eddessa către Isus şi a răspunsului acestuia. Valla este, în fine, fundatorul criticii biblice. Comparînd textul *Vulgatei*, versiunea oficială a textelor sacre în biserica romană, cu originalul grec al *Noului Testament*, umanistul italian pune în lumină diferitele abateri ale traducerii latine de la înţelesul originalului grec. Pe drumurile deschise de Valla se va dezvolta exegeza modernă. Întrupare a spiritului critic umanistic, Valla fixează figura învăţatului intrepid, puternic prin convingerile lui, formate în disciplina filologică, aşa cum o vor reprezenta în veacurile viitoare un Erasmus, un Pierre Bayle, un Voltaire.

b) NOUL CONCEPT AL OMULUI

Ideea despre om, pe care şi-o formează Renaşterea, este nouă în raport cu evul mediu, dar ea reia şi dezvoltă trăsăturile afirmate de antropologia antichităţii. Evul mediu a fost dominat de conceptul creştin al omului, definit de apostolul Pavel (*Corintieni*, I, 3, 16): „Nu ştiţi că sînteţi templul Domnului şi că spiritul lui Dumnezeu locuieşte în voi?". Renaşterea înţelege omul ca pe o fiinţă a naturii, aşa cum rezultase din mitul antic al lui Prometeu sau cum arătase Pliniu. Preocuparea cugetătorilor Renaşterii este să fixeze locul omului în natură, printre celelalte specii animale, dar, în acelaşi timp, de a stabili, în raport şi contrast cu animalele, excelenţa şi demnitatea lui.

Renaşterea descoperă din nou demnitatea omului. Cîteva tratate ale Renaşterii poartă în titlu această expresie sau ceva asemănător cu ea. În 1486, un tînăr genial, în a cărui frumuseţe contemporanilor li se părea a recunoaşte nobleţea unei descendenţe divine, Pico della Mirandola, îşi scrie disertaţia sa *De hominis dignitate*, pe care dorea s-o pronunţe la Roma cu prilejul susţinerii celebrelor sale teze. Printre motivele antropologice cunoscute mai de mult, apar unele idei noi, destinate unei lungi perpetuări. Omul, spune Pico, nu este legat nici de un loc, nici de o formă anumită, desigur pentru a-şi da singur forma pe care ar dori-o, obţinînd astfel favoarea de a se putea ridica deasupra tuturor creaturilor, dar şi riscul de a coborî sub nivelul oricăreia din ele. Dumnezeu vorbeşte lui Adam: „Nu ţi-am dat, o Adame, nici aşezare determinată, nici chip propriu, nici bunuri pe seama ta, pentru ca să poţi dobîndi şi poseda locul, faţa şi bunurile pe care le-ai putea rîvni şi pe care le-ai putea poseda după voinţa şi propria ta socoteală. Natura celorlalte fiinţe a fost hotărîtă prin legile pe care i le-am prescris şi am ţinut-o prin acestea în marginile ei fixe. Tu însă nu eşti constrîns de nici o limită cu neputinţă de trecut, ci după propria ta voinţă liberă, pe care am încredinţat-o mîinilor tale, poţi să-ţi prescrii singur natura ta. Te-am pus în mijlocul lumii pentru a privi cu uşurinţă în jurul tău şi pentru a putea înţelege ce se petrece în ea. Nu te-am făcut ceresc, nici terestru, nici muritor, nici nemuritor, pentru ca să poţi deveni, cu deplină libertate şi cinste, propriul sculptor şi poet al formei pe care ai vrea să ţi-o dai. Ai putea degenera în fiinţe inferioare şi brute, sau poţi să te înalţi în lumea superioară a celor divine, după singura hotărîre a spiritului tău". Pentru a întrebuinţa o expresie folosită uneori în filozofie, Pico della Mirandola afirmă existenţa unei zone de indeterminare care se întinde în jurul fiinţei omului. Înălţările şi căderile omului — spunea el — sînt rezultatul indeterminării sale, al împrejurării că, printre creaturi, el este singura care nu este legată de fatalităţile unei forme

unice şi fixe. Libertatea omului este pricina măreţiei şi mizeriei sale. Omul este creatorul destinului său. Iată un sunet nou în simfonie. Antichitatea nu l-a cunoscut. Pentru antichitate, omul este un element determinat al Cosmosului, deţinînd un loc necesar armoniei acestuia, pe care omul nu putea avea altă menire mai înaltă decît a o realiza în sine. Omul putea reflecta armonia universului, dar n-o putea spori, el nu putea adăuga nimic realităţii. Credinţa în valoarea creatoare a destinului omenesc este semnul unei transformări profunde în concepţia despre sine a omului modern. Marsilio Ficino, unul din întemeietorii Academiei platonice din Florenţa, susţine în *Theologia platonica* (XIII, 3) că în timp ce imutabilitatea este legea fatală a naturii inferioare, schimbarea şi progresul sînt consecinţa libertăţii umane. Oamenii să nu fie deci sclavii, ci emulii naturii, *non servi simus naturae sed aemuli*. Puterea creatoare a libertăţii umane este deopotrivă cu a naturii. Omul îmbogăţeşte necontenit cuprinsul realităţii. Alteori el reia operele naturii, le corijează şi le perfecţionează: *naturae inferioris opera perficit, corrigit et emendat*. În romanul alegoric al lui Giordano Bruno *Spaccio della bestia trionfante*, 1548, facultatea omului de a spori conţinutul realităţii este afirmată încă o dată: „Zeii au dat omului intelectul şi mîinile şi l-au făcut asemănător cu ei, acordîndu-i, deasupra celorlalte animale, facultatea care consistă în a lucra nu numai după natură şi obişnuinţă, dar şi în afară de acestea, formînd sau putînd să alcătuiască alte naturi, alte procese, alte orînduiri cu spiritul său, cu acea libertate fără de care n-ar avea zisa asemănare şi nu şi-ar păstra situaţia de zeu al pămîntului“. [1]

Toate motivele antropologiei antice şi ale Renaşterii revin, către sfîrşitul acestei epoci, la Tommaso Campanella *Del senso delle cose* (II, 25). Debilitatea naturală a omului este deplînsă cu accente care amintesc pe Platon şi Pliniu.[2]: „Omul se naşte gol, neînarmat, cu puţine îndemînări, plăpînd, fără să ştie să se hrănească, nici

---

[1] Compară motivul libertăţii creatoare, prin care omul continuă şi perfecţionează lucrarea divină la G. Manetti, *De dignitate et excellentia hominis*, 1452, publicată abia în 1532.

[2] Compară în Plinius, *Historia naturalis* (VII, 1): „Este drept a începe studiul nostru prin om, pentru care natura pare a fi propus tot restul. Unor daruri atît de mari ea i-a opus însă compensaţii foarte crude, încît ne putem îndoi dacă natura a fost pentru om o mamă bună sau nemiloasă mamă vitrigă. Mai întîi, omul este singurul animal care se îmbracă pe seama celorlalte Celorlalte animale, li s-au dat ca veşminte felurite acoperăminte, scoici, piei, ţepi, coarne, peri, puf, pene, lînă, plăci. Chiar trunchiul copacilor a fost păzit de frig şi de căldură uneori printr-o îndoită coajă. Omul este singurul pe care natura îl azvîrle în ziua naşterii sale gol, pe pămîntul gol, lăsîndu-l îndată pradă gemetelor şi plînsetelor. Nici un alt animal nu este condamnat la lacrimi din prima zi a vieţii sale. Cît despre rîs, pe Hercule! însuşi rîsul cel mai precoce şi mai nativ nu este acordat nici unui copil înainte de a patruzecea zi a vieţii sale. După ce a luat cunoştinţă de lumină, legături de care sînt scutite chiar animalele născute în sclavie îi cuprind membrele şi le înfăşoară strîns. Fericită naştere! Iată-l întins, cu mîinile şi picioarele legate, plîngînd, pe acela care trebuie să comande tuturor fiinţelor. Iată-l începîndu-şi viaţa prin chinuri, fără a fi făcut altă greşeală decît aceea de a fi venit pe lume! Ce nebunie, după astfel de începuturi de a-ţi acorda drepturi la orgoliu! La primele manifestări ale puterii proprii, o dată cu primele binefaceri ale timpului care se scurge, omul devine asemănător cu un patruped. Cît timp ii va mai trebui pentru a dobîndi mersul unui om, pentru a ajunge să glăsuiască, să sfarme alimentele cu gura, cît timp mai trebuie să treacă pînă să-i dispară zvîcnelile din moalele capului, semnul celei mai mari slăbiciuni printre toate speciile animale? Adăugaţi bolile şi toate acele remedii pe care noi flagele le fac adeseori inutile. Animalele sînt conduse de instinctele lor; unele dispun de o fugă rapidă, de un zbor năvalnic, altele ştiu să înoate; numai omul nu ştie nimic fără a fi învăţat nici să vorbească, el nu ştie decît să plîngă. Din această pricină, mai mulţi au socotit că ar fi fost mai bine pentru om să nu se nască sau să dispară cît mai curînd“. Întunecatul şi sarcasticul tablou prezintă în om o fiinţă debilă, nenorocită şi artificială, făcută totuşi să stăpînească întreaga natură, care stă la dispoziţia lui.

să se ajute, în timp ce celelalte animale îmbrăcate cu solzi, cu pene, cu piele, înarmate cu dinți, cu coarne, cu țepi, cu unghii, cu gheare, cu cioc, știu îndată să umble, să mănînce și să se ajute". Urmează motivul, de asemenea antic, al omului ca rege al creației: „În puțină vreme, omul învinge toate animalele și se îmbracă cu pielea lor, le folosește puterea ca pe a sa, se îmbracă cu aur, cu argint și cu fier, înoată în mare, zboară prin aer ca Daedal, aleargă pe pămînt cu picioarele sale și ale animalelor, umblă pe apă învingînd undele mîndre și vînturile dușmănoase, ca un domn al mării; stăpînește toate metalele spre folosul său și le înmlădiază. Abate copacii, face din ei nave, case, aprinde cu ei focul, le mănîncă fructele, se servește de frunzele și de florile lor pentru a se desfăta și pentru a se lecui; întrebuințează pietrele, munții, pădurile, după gustul său; și pare a fi stăpînul lumii întregi, nu numai al animalelor. Ce animal puternic și înțelept ar fi putut face ce a izbutit omul, neînarmat, gol, slab și timid, sau numai o mică parte din ce a făcut el?" Explicația puterii și dominației omului stă în aceea că, pe cînd celelalte animale dispun de o singură îndemînare, omul dispune de toate îndemînările și că, învățîndu-le de la ele, poate să le dezvolte și să le îmbunătățească. Varietatea activităților omului și caracterul său ameliorabil alcătuiesc îndoita rațiune a regalității umane: „Îmi veți spune — scrie Campanella — că albinele își fac state, ca și omul, că elefanții au religie; că păianjenii țes o pînză mai subțire decît o poate țese omul; că alte animale își construiesc cuiburi și că altele se pricep să poarte războiul cu iscusință. Eu însă vă voi răspunde că tot ce fac animalele poate face și omul și încă mai bine; că el instituie state, face legi și cetăți, temple, religii; tămăduiește mai bine decît cîinii ibici și decît hipopotamul și că în timp ce oricare animal este bun pentru un singur lucru, el este bun pentru o mie. Mai mult, lațurile cu care prinde păsările sînt deopotrivă cu ale păianjenului, locuințele sale sînt ca ale albinei, se războiește ca peștii și cocorii; primește exemplul tuturor și le îmbunătățește toate artele și îndemînările. Învinge forța elefantului care poartă pe spatele său un turn plin cu oameni, îl domină și-l comandă. Focul este apoi marea descoperire a omului. Nici un animal, chiar cînd are mîini, ca ursul și maimuța, nu știe să întrebuințeze focul, nici să-l stingă, nici să-l primească din soare sau să-l smulgă din pietre, să-l ințețească, să înmlădieze cu el metalele, să coacă bucatele și să producă sunete și lumini". Dar printre toate minunile îndemînărilor și descoperirilor omenești, este una care a izbit mai puternic cugetarea Renașterii și a contribuit mai mult să dezvolte conceptul său despre om. Aceasta este știința astronomică, îmbogățită mult în aceeași vreme. Cu mai bine de un secol și jumătate în urmă, Manetti lăudase geniul astrologic al omului, referindu-se desigur la cuceririle lui în antichitate: „Astrologii, considerînd cu mare atenție mișcările și întoarcerile stelelor, locul și orbitele zodiilor și planetelor au ajuns la o asemenea cunoaștere a lor, încît pot prezice cu mult timp înainte eclipsele și defecțiunile soarelui și ale lunii, după cum pot cunoaște din vreme cum vor fi recoltele de grîu și de ulei, îmbelșugarea vinului și sărăcia". Campanella trăise însă puternica emoție astronomică a descoperirilor mai noi. În 1543 apăruse opera lui Copernic *De revolutionibus orbium coelestium* și secolul vibrase în întregime de revelațiile ei. Marile nume ale epocii sînt acelea ale lui Kepler, Tycho Brache, Galilei, care înalță geniul calculației și puterea inteligenței omenești pînă la măsura universului. Campanella culege aceste ecouri și îmbogățește cu ele icoana omului: „Astronomia ne arată pe omul ceresc, ca unul care privește în sus și măsoară mărimea stelelor, numără mișcările lor și pe cele ce nu le vede le închipuie, cu epiciclurile și excentricele lor; și socotelile lui sînt atît de

juste, încît omul pare nu numai un cunoscător, dar oarecum un meşteşugar al cerului. Şi, în marea felurime a opiniilor sale asupra modelului şi principiilor lucrurilor, se arată deopotrivă divinitatea sa, care pe atîtea căi se îndreaptă către cunoştinţa Creatorului. Şi, ceea ce este încă de mirare, ştie cînd se produc eclipsele şi le poate prevesti cu o mie de secole mai înainte, ca şi conjugările şi înfăţişările tuturor stelelor, natura şi numele lor, cometele, semnele şi influenţele, acelea ce se produc pe pămînt, în apă, în aer; vremea solstiţiilor şi a echinoxurilor, apogeele şi excentrităţile, pe care le precizează cu exactitatea unui fir de păr; şi cînd Dumnezeu schimbă ceva în cer, omul bagă de seamă şi notează anomalia şi iregularitatea; neostenit ridică table noi şi indice de lucruri foarte îndepărtate, şi cunoaşte prin raţiune nu numai moartea şi viaţa omului dar a tuturor animalelor, a statelor şi domniilor, ba chiar a lumii întregi, care urmează să piară prin foc". În portretul omului, aşa cum îl zugrăveşte Campanella, se îmbină reprezentarea lui *homo faber* cu aceea a lui *homo sapiens*, iar acesta din urmă creşte prin tot ce-i aduc descoperirile minunate ale ştiinţei noi (pe care n-o distinge de altfel cu totul de vechea astrologie).

c) RELUAREA TRADIŢIILOR MATERIALISTE ALE ANTICHITĂŢII

S-ar putea deosebi două direcţii ale cugetării Renaşterii: una din ele este retorico-filozofică, cealaltă este ştiinţifică. Îi datorim celei dintîi creaţiunea spiritului critic modern, ca şi noul concept al omului. Datorim celei de-a doua din aceste direcţii aşezarea bazelor ştiinţei moderne. Această din urmă orientare a cugetării Renaşterii dezvoltă elementele materialismului antic, primeşte moştenirea lui Epicur şi a lui Lucreţiu.

Se înţelege că, în secolele evului mediu, renumele lui Epicur n-a putut fi dintre cele mai bune. Dante îl întîlneşte pe marele filozof materialist antic în cercul în care se chinuiesc ereticii (*Infernul*, c. X). Iată povestirea întîlnirii poetului florentin, identificat întru totul cu idealurile spirituale ale evului mediu, cu Epicur şi discipolii lui, tăgăduitori deopotrivă ai nemuririi sufletului:

„Urmam acum îngustei cărărui
Ce e-ntre zid şi focul făr-de fire,
Maestrul meu şi eu, în urma lui.

— O, -nalte geniu ce mă porţi cu tine
Prin căile impii cum ţie-ţi place,
Vorbeşte — am zis — şi-alină doru-n mine.

Putem vedea pe-acel popor ce zace
Aci-n sicrie? căci păzite nu-s
Şi toate-şi au deschise-a lor capace?

— Inchide-se-vor toate — el mi-a spus —
Din Iosafat cînd s-or întoarce iară
Tot insu-n trupul ce-l avuse sus.

De-această parte-un cimitir separă
Pe toţi, cu Epicur şi-ai săi ciraci,
Cari sufletul prin trup îl fac să piară.

Iar altor întrebări ce mi le faci
Răspuns avea-vei chiar aci-n genune
Ca şi dorinţii acelei ce mi-o taci".

Epicur, tăgăduitorul sufletului nemuritor, suportă deci pedeapsa zacerii într-un sicriu deschis, pînă la judecata din urmă. Printre discipolii săi, Dante recunoaşte pe Farinata degli Uberti, conducătorul florentin al ghibelinilor, care trecea drept ateu pentru că combătuse pe adepţii papei, pe guelfi, apoi pe Cavalcante dei Cavalcanti, tatăl poetului Guido Cavalcanti, un alt guelf; în fine, pe împăratul Frederic II, stăpînitorul Siciliei, acel care primise la curtea sa pe trubadurii provensali, refugiaţi în timpul expediţiei contra albigensilor şi care încurajase ştiinţa materialistă averoistică, propagată de medicii şi filozofii arabi şi evrei. Frederic II trecea drept încarnarea spiritului materialist şi ateu şi numele lui era pronunţat cu cutremurare, ca de altfel al tuturor acelora care, într-un fel oarecare, se manifestaseră ca atei şi materialişti. Condamnarea veşnică la care-i meneşte Dante este unul din documentele cele mai expresive ale vremii, ale acelei vremi în care spiritualismul creştin era încă tendinţa dominantă.

Punctul acesta de vedere începe să se schimbe chiar în generaţia următoare lui Dante, iar numele lui Epicur nu mai este pronunţat cu aceeaşi oroare. Interesante sînt, în această privinţă, consideraţiile lui Boccaccio în *Comentarul asupra lui Dante*, în care autorul, deşi pare a continua să regrete materialismul şi hedonismul lui Epicur, încearcă cel puţin să salveze moralitatea marelui filozof: „Epicur, scrie Boccaccio, a fost un foarte celebru filozof şi un om foarte moral şi venerabil din timpul lui Filip, regele Macedoniei şi tatăl lui Alexandru. Este drept că Epicur avea uneori opinii perverse şi detestabile, deoarece el nega eternitatea sufletului, care ar muri împreună cu corpul, aşa cum fac sufletele animalelor brute. Mai credea că suprema fericire stă în plăcerile carnale, acelea care satisfac poftele simţurilor, după cum ochiului îi place să vadă, urechii să audă, mîinilor să atingă şi limbii să guste. Mulţi sînt de părere că acest filozof a fost un om plin de lăcomie, dar această părere nu este de loc adevărată, căci nimeni n-a fost mai cumpătat decît el".

Împotrivirea faţă de Epicur şi doctrina lui descreşte în generaţia următoare, a umaniştilor. Materialismul şi hedonismul de inspiraţie epicureică găsesc tot mai mulţi adepţi. Printre aceştia, Lorenzo Valla dă monumentul cel mai de seamă al noului curent. În dialogul *De voluptate ac vero bono* (1429), Valla face să converseze mai multe notabilităţi ale vremii sale, umanişti şi poeţi. Unul din aceştia este Leonardo Bruni, vestit secretar apostolic, jurist şi istoric al Romei şi al Florenţei, biograf al lui Dante şi Petrarca, traducător al mai multor autori greci. Celălalt convorbitor este Antonio Beccadelli, cunoscut şi sub numele de Il Panormita (de la Palermo), curtean al regelui Alfons de Aragon al Neapolului, întemeietor al Academiei napolitane, istoric al regelui său şi poet latin, depăşind în această din urmă calitate marginile decenţei, ca în poemul său *Hermaphroditus*, adesecori atacat din această pricină. Leonardo Bruni este, în dialogul lui Valla, reprezentantul moralei stoice. Virtutea, nu plăcerea, este scopul suprem al vieţii, arată Bruni. Îi răspunde Panormita, pătruns de ideile epicureismului şi vorbind desigur în numele lui Valla. Este adevărat că Panormita nu este de acord cu atomismul lui Epicur, în sensul că nu admite ipoteza formării lucrurilor materiale prin asocierea întîmplătoare a atomilor. Panormita admite providenţa divină; dar el o face să coincidă cu natura în întregul ei. Anticipînd una din maximele fundamentale ale lui Spinoza, Panormita

identifică conceptul divinității cu acel al naturii: *Idem est enim natura quod Deus, aut fere idem.* Tot ce face natura este sfînt sau vrednic de laudă: *Quod natura finxit atque formavit, id nisi sanctum laudabilem que esse non posse.* Binele moral este conformitatea cu natura, şi supremul bine este rezultatul acestei conformităţi, adică plăcerea. Virtutea, proclamată de stoici ca supremul bine, nu este altceva decît un instrument al plăcerii. Astfel, printre diferitele aspecte ale virtuţii, cumpătarea este renunţarea la o plăcere prezentă pentru a obţine o plăcere viitoare superioară şi pentru a o prelungi pe aceasta, dreptatea constă în a da fiecăruia ce i se cuvine pentru a asigura făptuitorului dreptăţii respectul şi stima generală, prudenţa constă în a ocoli ceea ce ţi-ar putea face rău şi pentru a-ţi păstra tihna plăcută etc.[1]

Ideile lui Valla, afirmate prin gura lui Panormita, sînt deci ideile lui Epicur, cunoscute de umanismul italian nu din izvorul original ci din scrierile lui Cicero. Un alt izvor pentru cunoaşterea ideilor epicureice devine, în aceeaşi epocă, poemul lui Lucreţiu, *De rerum natura.* Poggio descoperise în 1417 un manuscris al poemului lui Lucreţiu, pe care îl copiază şi-l trimite apoi lui Niccolo Niccoli, care îl copiază la rîndul său *(Codex Laurentianus).* Roadele cele mai importante ale noii iniţieri epicureice, filtrate prin Lucreţiu, le întîmpinăm însă abia în secolul următor, în operele epocale ale lui Giordano Bruno, *De causa, principio et uno*, 1584, *Del infinito universo et mundi.* Există totuşi deosebiri importante între ideile lui Epicur, Lucreţiu şi acelea ale lui Bruno. Astfel, pe cînd Lucreţiu şi maestrul lui afirmaseră că obiectele materiale se formează prin agregarea întîmplătoare şi mecanică a atomilor, Giordano Bruno este de părere că infinita varietate a formelor se produce prin spontaneitatea materiei, care din acest punct de vedere se aseamănă cu „femeia care stă să nască şi prin eforturile ei convulsive, împinge copilul în afară de sînul ei“. Modul de producere al obiectelor materiale nu este agregarea, aşa cum ne învăţase materialismul antic, ci separarea şi dezvoltarea: vedere ingenioasă care anticipează pe aceea a evoluţionismului modern. „Natura, scrie Bruno, nu-şi produce operele pe cale de acumulare, ci prin separare şi dezvoltare. Astfel ne-au învăţat cei mai înţelepţi dintre greci şi Moise însuşi, atunci cînd descriind naşterea lucrurilor, face astfel să vorbească pe fiinţa activă şi universală. „Pămîntul să producă fiinţe vii, apa să producă fiinţe vii, adică materia să le producă“. Materia conţine deci toate obiectele materiale, chiar şi pe cele vii, pe care le dezvoltă din sine însăşi separîndu-le din unitatea şi confuzia lor primitivă. Întocmai ca Epicur şi Lucreţiu, Giordano Bruno este un adept al ideii infinităţii universului.Această idee a fost una din acelea care au trezit mai multe opoziţii în Renaştere. Petrarca o considera încă drept cea mai nebunească dintre ideile oamenilor, *il massimo della pazzia.* Cum ar putea fi universul infinit dacă Dumnezeu l-a creat şi dacă se mărgineşte deci prin creatorul lui? Bruno afirmă totuşi această idee şi îi dă o expresie în lirica lui. Într-o strofă din *Gli heroici furori* evocă zborul cosmic al poetului prin infinitatea universului, aşa cum o vor face mai tîrziu Milton *(Paradisul pierdut)*, Hugo *(La fin de Satan)* şi Eminescu *(Luceafărul)*:

„Îmi întind aripile sigure în văzduh
Şi nu mă sperie ziduri de cristal sau sticlă
Ci tai în zbor cerurile şi mă avînt
Şi-n timp ce de pe zborul meu pe altele mă ridic
Şi prin etericul cîmp dincolo străbat,
Ceea ce alţii de departe văd, eu în urmă las.“

---

[1] Asupra numeroaselor ecouri epicuriene în umanism vezi G. Saitta, *La rivendicazione d'Epicuro nell'umanismo* în *Filosofia italiana in umanismo*, Venezia, 1920, p. 55 şi urm.

întreaga ştiinţă modernă a construit pe temeliile aşternute de materialismul Renaşterii. Aceste temelii s-au consolidat prin însuşirea materialismului antic, faţă de care spiritele cele mai înaintate ale vremii îşi păstrează dealtfel independenţa lor, ca atunci cînd Giordano Bruno afirmă spontaneitatea materiei şi întrezăreşte evoluţionismul modern, formînd conceptul separării (diferenţierii) şi al dezvoltării. Giordano Bruno a exprimat o dată poziţia independenţei lui faţă de izvoarele antice ale culturii sale. Într-altă scriere a sa, în dialogurile filozofice grupate sub titlul *La Cena delle Ceneri* (1584), după ce combate încă o dată conceptul aristotelician al naturii ca simplă posibilitate vidă, şi după ce se ridică împotriva înţelegerii universului ca un nucleu central înconjurat de o periferie celestă, înţelegere care favoriza reprezentarea dualistă a opoziţiei dintre pămînt şi cer şi făcea imposibilă concepţia, constitutivă pentru întreaga ştiinţă modernă, despre unitatea şi infinitatea universului, Bruno ajunge să precizeze poziţia sa faţă de antichitate. Este amintită maxima cuprinsă în *Cartea lui Iov* (XII, 12): *in antiquis est sapientia et in multo tempore prudentia*[1]. Un personaj, Teofilo, o comentează: „Dacă veţi înţelege bine această vorbă veţi vedea că... noi sîntem bătrînii şi că avem o vîrstă mai înaintată decît predecesorii noştri". Anticii sîntem noi! Ştiinţa noastră este mai întinsă şi mai bogată decît a celor vechi. Se cuvine deci să ne păstrăm neatîrnarea faţă de izvoarele antice ale culturii noastre. O dată cu cîştigarea acestui punct de vedere, poziţia primilor umanişti, adică a tuturor acelor învăţaţi ai secolului al XV-lea şi al XVI-lea, care nu fixau cercetării lor o ţintă mai înaltă decît restaurarea culturii antice, acea poziţie este de fapt depăşită. Fr. Bacon, la începutul secolului al XVII-lea, şi susţinătorii modernilor în Franţa, la sfîrşitul aceluiaşi veac, îşi vor aduce aminte de observaţia lui Bruno. Burghezia modernă, apărută în împrejurările specifice ale Renaşterii, are nevoie de o înţelegere ştiinţifică a lumii, în care se îngroapă toate conceptele fundamentale ale feudalităţii, adică ale aristotelismului scolastic. Alianţa ideologică cu antichitatea ajutase pe cugetători să-şi formeze noua concepţie despre lume. Dar, pe măsură ce această concepţie se încheagă, se simte nevoia limitării influenţei antice. Ataşamentul umanistic faţă de antichitate începe atunci să diminueze. Giordano Bruno reprezintă acest moment. Cultura antică va fi totuşi folosită şi mai tîrziu, în alte momente şi în raport cu alte nevoi.

---

[1] *Biblia* lui Şerban traduce: „În multă vreme este înţelepciunea, iar în multă viaţă este ştiinţa".

RENAŞTERE ŞI ANTICHITATE

Studiul influenţelor literare externe nu ni se pare hotărîtor pentru explicarea operelor şi momentelor literare. Acestea cresc din condiţii istorice locale, care îşi găsesc temperamentele scriitoriceşti adecvate acestor condiţii şi se sprijină pe influenţe de cultură selectate pentru scopurile urmărite de scriitori. Nu credem că se mai poate explica Renaşterea prin simpla influenţă a culturii antice. Întocmai ca toate marile mişcări spirituale ale lumii, Renaşterea a fost un curent de cultură care oferea soluţii timpului său. Aceste soluţii s-au constituit însă cu sprijinul antichităţii. Aşa cum iluminismul şi preromantismul francez şi german au utilizat modele engleze, Renaşterea a folosit precedentele antice. Dar aceste precedente au revenit într-o formă schimbată, prin însăşi utilizarea lor într-o nouă structură. O palingenezie a antichităţii în Renaştere ni se pare un fapt cu totul contestabil, deşi tocmai această ipoteză atît de improbabilă a fost pusă la baza conceptului de Renaştere. Istoria literară nu se poate dispensa de studiul influenţelor, dar acestea trebuie înţelese de fiecare dată ca forţe active ale unui anumit moment istoric.

Ce înţelegem prin antichitate atunci cînd încercăm a explica geneza Renaşterii? Se poate vorbi oare de o influenţă a antichităţii asupra Renaşterii, a antichităţii ca o unitate mai mult sau mai puţin omogenă de la Homer pînă la migraţiunea popoarelor? Vechile generalizări ale filozofiei idealiste a istoriei sau acelea mai noi ale morfologiei culturilor puteau vorbi încă de un spirit general al antichităţii. Cercetarea istorico-literară nu poate da însă decît o întrebuinţare foarte restrînsă acestor generalizări. Uneori, putem avea impresia că în trecerea de la evul mediu la veacurile Renaşterii s-a produs altceva decît redescoperirea culturii antice. Această cunoştinţă nu s-a pierdut niciodată după prăbuşirea imperiului roman de apus, deşi numărul izvoarelor cunoscute în evul mediu a fost mult mai mic decît cel de care au dispus umaniştii. Cunoştinţele antice, transmise prin *trivium* şi *quadrivium*, prin lucrările enciclopedice ale lui Cassiodor, Isidor din Sevilla sau ale lui Hraban Maurus, prin tematica sau materialul figurativ al poeţilor, alcătuiau în evul mediu o pulbere, căreia îi lipsea liantul, elementul capabil să le grupeze. Caracteristica Renaşterii stă nu numai în faptul de a fi extins cunoaşterea Antichităţii, dar şi de a fi reînviat ceva din spiritul antic. Cezarismul lui Dante, încoronarea lui Petrarca în Capitoliu, tribunatul lui Rienzi, sînt semnele unei legături mai directe şi mai vii cu antichitatea, pentru care nu găsim nici o analogie în secolele anterioare. Cînd este vorba deci de a fixa începuturile Renaşterii, ca o epocă nouă a culturii omeneşti,

răspunsul căutat nu-l poate da decît identificarea acestei noi legături mai active cu antichitatea, pe care nu cred că o putem descoperi înainte de secolul al XIV-lea. Dacă luăm bine seama, chiar în împrejurări ca acelea amintite mai sus, nu avem de-a face cu spiritul general al antichităţii, ci cu forme şi manifestări speciale ale lui. De altfel, în Renaştere, nici nu s-a pus vreodată problema construirii unei imagini globale a antichităţii, pentru că umaniştii aveau impresia că trăiesc în antichitate, chiar dacă în operele lor putem semnala încă atîtea elemente medievale, ca la Petrarca, sau încercări de sincretism păgîno-creştin ca la Marsilio Ficino sau Pico della Mirandola. Problema construirii unei imagini globale a antichităţii s-a pus mult mai tîrziu şi a fost de fapt o consecinţă a descompunerii umanismului, adică a dobîndirii acelei priviri în perspectivă de care umaniştii nu puteau dispune. Dar imaginea antichităţii în operele lui Winckelmann, Lessing, Goethe sau Schiller reprezintă produsul unei generalizări care cu greutate poate subsuma întreaga realitate antică. Imaginea Greciei senine, a unei lumi scutite de contradicţii, odihnind în plenitudinea sentimentului de unitate cu natura şi cu sine însăşi, corespunde, poate, numai lumii homerice, din care se omitea însă cu prea mare uşurinţă episodul lui Tersite. Goethe s-a numit el însuşi un homerid. Era însă aceasta singura perspectivă în care putea fi privită lumea antică? Revoluţionarii francezi se vor drapa în costumul civilismului roman. Romanticii vor redescoperi Grecia arhaică şi cea prehomerică. Şi, de la Winckelmann pînă la *Satirul* lui Victor Hugo şi pînă la dionisianismul lui Nietzsche, se produce o transformare în imaginea Greciei, explicabilă mai întîi prin faptul că aceşti scriitori aleg cîte un alt moment din evoluţia milenară a lumii antice, pentru a o pune la baza conceptului şi viziunii lor despre lume.

O influenţă literară este un proces care poate fi privit ca *transmisiune* sau ca *receptare*.

Istoria literară, aşa cum s-a constituit în secolul al XIX-lea şi s-a dezvoltat ca studiu al izvoarelor externe în comparatism, a urmărit mai mult transmisiunea decît receptarea. S-a urmărit adică acţiunea unei opere sau a unei personalităţi asupra alteia, dar cu mult mai puţin acţiunea de selectare a influenţelor, deschiderea în faţa lor, alianţa ideologică căutată în ele. Este evident totuşi că cezarismul lui Dante este o manifestare a ghibelinismului său, că preferinţa lui Petrarca pentru Scipio în *Trionfi* corespunde civilismului său republican, că platonismul lui Marsilio Ficino este o faţă a acelei lupte antiscolastice pe care o începuse Petrarca, că imaginea Greciei senine la Winckelmann, Goethe şi Schiller corespunde oboselii pe care o resimte întregul secol al XVIII-lea faţă de multele contradicţii aglomerate în societatea absolutistă contemporană, că imaginea Greciei orgiastice la Nietzsche este o altă faţă a antiintelectualismului burghez. În stadiul actual al cercetărilor noastre, devine necesar şi posibil studiul influenţelor antice în Renaştere, apoi în întreaga cultură modernă, din unghiul receptării lor, adică studierea acestor influenţe ca evenimente ale lumii moderne, adînc întreţesute cu dezvoltarea ei, cu tendinţele şi curentele de opinie care au străbătut-o.

După cum generaţia mai veche a dat, de pildă în lucrările unui Voigt, istoria transmisiunii culturii antice, se impune acum istoria receptării ei. Este o problemă pe care n-o poate rezolva decît filologia clasică şi cu o înţelegere nouă a problemei influenţelor literare. Simpla identificare de izvoare, alăturarea de texte, nu pot da toate rezultatele aşteptate. Este necesară o înţelegere a influenţelor în spiritul istoriei, ca o forţă a prezentului.

ÎNCEPUTURILE REALISMULUI ÎN ANTICHITATE

În istoria stilisticii, considerată ca disciplină lingvistică şi literară, schimbarea cea mai de seamă s-a produs în momentul cînd stilistica a încetat a mai fi înţeleasă ca studiul procedeelor generale de expresie pentru a fi concepută ca cercetare a expresiei individuale. Trebuie adăugat îndată că noţiunii: *„expresie individuală"* i se poate atribui o sferă mai restrînsă sau mai întinsă, putînd însemna, după împrejurări, felul de a se exprima al unui vorbitor oarecare, al unui autor, al unei epoci întregi sau al unei şcoli literare. Ne putem întreba în ce moment s-a produs această schimbare fundamentală, prin care cercetările de stilistică au dobîndit o altă orientare decît aceea a stilisticii tradiţionale în timp de secole sau chiar de milenii. Unele tratate mai noi ale specialităţii o atribuie influenţei lui B. Croce. În realitate, citirea atentă a criticii literare din secolul al XIX-lea arată, fără nici o îndoială, că acei dintre criticii acestui secol care consacră o parte din interesul lor expresiei autorilor, o fac în legătură cu felul particular de a fi al acestora din urmă. Iată, de pildă, „portretul literar" consacrat de Sainte-Beuve lui Pierre Corneille în seria *Portraits littéraires*, I. Este vorba de momentul primei întîlniri a lui Corneille cu literatura spaniolă: „Geniu loial, plin de onoare şi de moralitate, mergînd cu capul sus, trebuia să se îndrăgostească îndată şi în chip profund de eroii cavalereşti ai acestei naţiuni brave. Căldura impetuoasă a inimii lui, sinceritatea lui de copil, devotamentul lui inviolabil în prietenie, resemnarea lui melancolică în iubire, religia datoriei, caracterul său în întregime manifestat în afară, grav în chip naiv şi sentenţios, frumos prin mîndria şi pudoarea lui, totul îl înclina către genul spaniol; l-a îmbrăţişat cu fervoare, l-a acomodat, fără să-şi dea bine seama, cu gustul naţiunii şi secolului său, şi îşi creă o originalitate unică în mijlocul tuturor imitaţiilor banale care se făceau în jurul lui. De data aceasta nu mai avem de-a face nici cu dibuieli, nici cu o înaintare încet progresivă, ca în comediile lui precedente. Orb şi rapid în instinctul lui atinge dintr-odată sublimul, gloriosul, pateticul, ca pe nişte lucruri familiare, şi le face vizibile într-un limbaj superb şi simplu, înţeles de toată lumea şi aparţinîndu-i numai lui". Într-o notă, adăugată acestui pasaj, Sainte-Beuve precizează: „Insist asupra stilului, fiindcă fondul *Cidului* este în întregime împrumutat din literatura spaniolă". Iată deci depăşit momentul în care, la finele secolului al XVIII-lea, Laharpe, în al său *Cours de littérature ancienne et moderne*, observă

la Malherbe *stil nobil*, *fraze frumoase*, *dar și unele prozaisme*, *armonie imitativă*, *număr*, *cadență* ş.a.m.d. În locul studiului procedeelor generale de expresie, Sainte-Beuve, împreună cu întregul lui secol, caută să înțeleagă expresia scriitorilor din felul particular de a fi al acestora, şi de aci, mai departe, găseşte felul propriu al epocilor, aşa cum l-au făurit evenimentele istorice şi sociale.

Critica stilistică, în înțelesul modern al acestei expresii, ca şi portretul literar şi critica istorică şi socială cresc, de fapt, din aceeaşi rădăcină şi sînt produsele acelei eliberări ale gustului şi înțelegerii literare determinate de prăbuşirea clasicismului şi a suportului social al acestuia, absolutismul regal, la sfîrşitul secolului al XVIII-lea, în Franța. Nu este de loc de mirare că drepturile expresiei individuale şi atenția pentru ele s-au putut produce cu mai multă intensitate tocmai acolo unde revoluția burgheză n-a putut reuşi, pe teritoriul german, a cărui descentralizare explică relativa lipsă de prestigiu şi influență a unei curți absolutiste, cu riguroasele ei codificări în toate domeniile vieții şi ale culturii, şi unde a putut înflori acel cult al „geniilor originale", *Originalgenien*, transmis apoi întregii Europe. Dar, deşi studiul stilului ca un ansamblu de procedee generale părea înmormîntat în secolul al XIX-lea, în unele cercuri literare, chiar către sfîrşitul veacului precedent, învățămîntul umanistic l-a transmis pînă tîrziu. Avem în această privință un document de mare interes, provenit din pana lui I. L. Caragiale, care, trecut printr-un învățămînt şcolar destul de scurt, avea totuşi în ce priveşte arta scriitoricească cunoştințe atît de complete şi o atitudine atît de modernă, încît ar fi meritat cu prisosință titlul de doctor al facultății noastre. Evocînd o amintire din timpul şcolarității lui, Caragiale scrie în *Cîteva păreri* (1896), caracterizînd în acelaşi timp, înțelegerea veche şi modernă a stilului: „A! sfîntă retorică! Cu multă pietate mi-aduc aminte de savantul *Cours français de Rhetorique*, prima țîță de la care am supt laptele ştiinței literare. Minunată carte! Şi ce bucurie mi-a făcut să aflu că principiile şi metoda bătrînului meu curs francez, în a nu mai ştiu a cîta ediție, şi, de astă dată, în limba noastră maternă, hrăneşte şi astăzi, tot aşa de bine ca pe vremuri, inteligențele tinerelor generațiuni de la noi, care-şi închină viața lor frumoaselor litere. Din acest curs bătrîn, dar totdeauna verde, al cărui imperiu nu i-l poate uzurpa nici o inovație, am învățat şi învățăm nenumăratele feluri de stiluri — stilul ... clar, concis, pompos, uşor, măreț, simplu, sublim, patetic, larg, ornamental, chiar înflorit şi alte multe. Tot dintr-însul am învățat ce sînt figurile sau tropii, cum se cheamă luarea totului drept parte şi a părții drept totul, a omului drept locu-i, a locului drept omul şcl., în fine toate subtilele deosebiri formale între sutele şi miile de feluri de a se exprima ale omului. Toate stilurile le puteam învăța din savantul meu curs francez, afară numai de unul singur, dar poate că de acesta nu simt încă nevoie tinerele noastre generațiuni de literați. Era o excelentă şcoală de croitorie cursul meu cu deviza clasică *le style c'est l'homme*, unde am învățat să croiesc fel de fel de haine, să le cos, să le brodez, să le repar şi să le scot petele; dar unde niciodată n-am aflat anume pentru uzul practic ale cui sînt acele minunate şi deosebite vestminte; şi, necunoscînd muşteriul, se-nțelege că n-am învățat nici cum se ia măsura. Am învățat croitoria fără a mă gîndi o clipă că este o artă al cărei scop ar fi să îmbrace trupul cuiva". Din continuarea expunerii, menținută tot timpul în debitul ironic şi cu mijloacele de limbă proprii tuturor scrierilor lui Caragiale, în care întîmpinăm multe forme ale oralității şi un lexic împrumutat deopotrivă oratoriei şi jurnalisticii moderne, dar şi sectorului de influență orientală a graiului nostru, aflăm că realitatea individuală la care urmează să se aplice formele generale de

expresie, stabilite de vechea retorică, este tema operei literare. Ne aflăm deci, o dată cu textul lui Caragiale, în fața unui moment de disoluție a vechii retorice, privită cu o prefăcută considerație, care lasă să se întrevadă destul de limpede neîncrederea scriitorului modern pentru rețetele științei literare tradiționale.

Vechea înțelegere a stilisticii a mai fost de curînd înfățișată de P. Guiraud, în a sa *Stylistique*, f. a., pentru a marca încă o dată contrastul cu înțelegerea mai nouă a stilului. Guiraud amintește, în această împrejurare, de așa-zisa *roată a lui Virgil*, care cuprinde în cele trei sectoare ale ei, reprezentînd pe rînd *stilul grav* al *Eneidei*, acel *mediocru* al *Eglogelor* și acel *umil* al *Georgicelor*, serii paralele de cuvinte, proprii fiecăruia din aceste stiluri, dar nepotrivite în vreunul din celelalte două. Astfel, compunerile poetice în stil grav vorbesc de un *miles dominans*, care călărește un *equum*, poartă un *gladium*, are drept așezare o *urbem* sau un *castrum* și, în jurul lui, un *cedrum* sau un *laurum*, din ale cărui frunze își poate împleti cununi, pe care să și le așeze pe creștet. Compunerile în stil *mediocru* (mijlociu) se ocupă de un Triptolemus sau de un Coelius, deci de un *agricola*, care are de-a face cu un *bos*, mînuiește un *aratrum*, trăiește pe un *ager* și culege roade dintr-un *pomus*. În fine, poemele în stil *umil*, acele care vorbesc despre Tytirus sau Moelibeus, *pastores otiosi*, îi fac a avea de-a face cu *oves*, le dă un *baculum* în mînă, pentru a rătăci printre *pascua* și a se odihni la umbra unui *fagus*. Ar fi o înfrîngere neiertată a separării stilurilor, dîndu-i un *baculum* lui Hector sau Ajax, un *gladium* lui Tytirus și un *equum* lui Coelius, care nu poate avea de-a face decît cu un *bos*. Guiraud care dă, în cartea sa, schema roții lui Virgiliu, pentru a ilustra vechea înțelegere a stilisticii ca studiul claselor generale de expresie, nu ne dă și istoricul problemei. Oricine poate recunoaște însă în cele trei sectoare ale roții virgiliene așa-zisele *genera dicendi (grave, mediocre, humile)*, despre care a vorbit Cicero în *De Oratore*, 23—28 și Quintilian în *Institutio oratoria*, XII, 10. Învățătura despre *genera dicendi* a reapărut apoi în evul mediu, în mai multe manuale școlare de retorică, printre care acel al lui Laborintus, care îi dă o aplicare la *stilus triplex* al lui Virgil, este de cîteva ori folosit în vastul repertoriu de trimiteri al lui Karl Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie* (1914, vol. I, p. 35 și urm., vd. și II, 33, 110).

Doctrina așa-ziselor *genera dicendi* fusese de multă vreme abandonată, cînd un cercetător modern i-a dat o nouă aplicație și a făcut-o să poarte roade noi, vrednice a fi studiate cu toată atenția. Este vorba de Erich Auerbach, autorul lucrării *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* (1946, 2. Aufl., 1959). Autorul este un cunoscut romanist, dar competența lui se întinde mult mai departe, îmbrățișînd deopotrivă domeniul clasic, romanic și germanic, mai vechi și mai nou. Titlul cărții lui Auerbach denumește unul din conceptele fundamentale ale esteticii antice, conceptul de *imitație*. Pentru gînditorii greci, începînd cu Platon, arta este imitație a lucrurilor reale. Dar, întrucît acestea din urmă sînt ele însele imitația ideilor eterne, Platon scotea de aici, în capitolul X al *Republicii* sale, acea condamnare a artei și a artiștilor, ca producători de simulacre, de iluzii, și să pronunțe împotrivă-le vestita sentință, prin care artiștii erau excluși din cetatea ideală. Auerbach nu amintește, pentru a oferi baza filologică a doctrinei imitației, decît textul platonic, dar aceeași doctrină este reluată nu numai de Platon, în diferite puncte ale scrierilor sale, dar și de alți gînditori și poeți, printre care Aristoteles i-a dat o întinsă aplicație. Pornind deci de la conceptul imitației, care a stat nu numai în centrul gîndirii estetice a antichității, dar a rămas și mai tîrziu temelia teoretică a întregii creații de artă, deoarece chiar o revoluție artistică atît de răsunătoare ca aceea a

romantismului, în manifestele literare ale lui Victor Hugo, se făcea în numele unei imitaţii mai complete şi mai fidele a realităţii, Auerbach încearcă, în cartea sa, o istorie a progreselor realismului în literaturile occidentale. Aceste literaturi au fost, în adevăr, străbătute de un filon realistic, pînă în momentul în care acesta a dobîndit o deplină conştiinţă de sine, şi a ajuns să ia, ca practică artistică şi teorie literară, forme deplin închegate la scriitorii şi criticii realismului francez, englez şi rus al secolului al XIX-lea. Auerbach pune deci o problemă posibilă, şi întinderea orizontului său, mijloacele atît de numeroase de care dispune, pătrunderea analizelor lui, fac din *Mimesis* una din operele importante de ştiinţă literară în epoca de după cel de-al doilea război mondial. Ceea ce lipseşte din cartea lui Auerbach este cel puţin amintirea faptului că realismul nu este singurul curent care traversează dezvoltarea literaturilor occidentale. Alături de el s-a afirmat tot timpul un curent antirealist, ca expresie a claselor aristocratice şi antipopulare, o dată cu *trobar clos* al unora dintre trubaduri, cu *les rhétoriqueurs* la sfîrşitul secolului al XV-lea francez, cu *cultismul* spaniol, *eufuismul* englez şi *preţiozitatea* franceză şi cu atîtea alte curente pînă la suprarealismul modern, care ar putea oferi materia unei cercetări paralele cu aceea a lui Auerbach şi, într-o anumită măsură, ar fi trebuit să intre în propria cercetare a acestuia. Căci fiecare moment de înviorare şi progres al realismului a fost cîştigat împotriva unui moment antirealistic, clasicismul secolului al XVII-lea împotriva barochismului de la începutul acestui secol, romantismul împotriva academismului postclasic, realismul însuşi, ca un curent literar al veacului al XIX-lea, împotriva aceluiaşi academism, după cum o dovedeşte atît de limpede cazul lui Stendhal, care în manifestul lui din 1825, *Racine et Shakespeare*, reacţionează împotriva clasicismului demodat de la Academie şi de la Teatrul francez şi, crezînd că se alătură romantismului, conceput de el ca o formulă de artă pusă de acord cu mentalitatea timpului, netezeşte de fapt calea unei alte metode artistice. O istorie a realismului nu se poate scrie deci decît în legătură cu o istorie a antirealismului, şi faptul de a fi omis această conexiune alcătuieşte unul din neajunsurile cărţii lui Auerbach.

Cînd vorbesc despre această carte ca despre o istorie a realismului, depăşesc oarecum intenţia şi, în tot cazul, posibilităţile autorului, deoarece *Mimesis* este, de fapt, o culegere de interpretări de texte, culese din lungul răstimp care-l desparte pe Homer de scriitorii cei mai noi ai literaturilor occidentale. Aceste texte sînt prezentate însă în ordinea succesiunii lor istorice; dar deşi particularităţile lor stilistice sînt puse uneori în legătură cu împrejurările lor de timp, Auerbach nu înfăţişează dezvoltarea continuă a realismului decît prin juxtapunerea unor fragmente ale acestei dezvoltări. Astfel, în loc de a ne prezenta o *devenire*, Auerbach ne înfăţişează crîmpeie ale *devenitului* şi ne lipseşte astfel de înţelegerea factorilor care au propulsat istoria literară în timp de milenii.

Pe de altă parte, deşi, cum am spus, unele din aspectele literare relevate de analizele lui Auerbach sînt puse în legătură cu orînduirea socială în care acele aspecte au apărut, dezvoltarea continuă a realismului european, aşa cum o putem recompune din interpretările cercetătorului, rămîne un fapt pur literar. Istoria realismului este, pentru Auerbach, un aspect al istoriei universale a literaturii, nu o manifestare a istoriei societăţii omeneşti, cum ar fi fost firesc să fie, deoarece operele literare sînt şi ele fapte sociale, răsfrîng împrejurări din viaţa popoarelor şi exprimă, în forme individuale determinate de geniul poeţilor, curente generale de gîndire şi sensibilitate. Auerbach se lipseşte de această vastitate a perspectivei, mulţumindu-se

să arate, că, după perioada clasică a separării stilurilor, a stilului *înalt* de stilul *umil*, progresele mai noi ale realismului s-au datorat amestecului dintre aceste stiluri. Realismul a apărut şi a început să se dezvolte, după părerea lui Auerbach, în momentul în care stilul *umil* n-a mai fost aplicat singurelor teme populare, excluse din sfera consideraţiei sociale mai înalte, aşa cum modelul a fost fixat de comedia antică. Realismul a apărut atunci cînd stilul umil a fost aplicat temelor grave, tratate pînă atunci numai cu mijloacele mai înalte şi mai nobile ale poemelor eroice şi ale tragediei. Observaţia este îndreptăţită, dar motivul faptului consemnat de ea nu este pentru Auerbach o schimbare produsă la un moment dat în societatea omenească, un nou raport dintre clasele sociale, ci rezultatul influenţei exercitate de textele biblice unde pentru întîia oară o materie tragică este tratată cu procedeele stilului umil. Amestecul stilurilor, după despărţirea lor clasică, ajung la un punct îndepărtat al acestui proces o dată cu Dante Alighieri, care este deplin conştient de poziţia lui artistică. În scrisoarea către Cangrande, citată de Auerbach, Dante justifică titlul poemului său, prin al ei *modus loquendi*: *remissus est modus et humilis, quia locutio vulgaris in qua et muliercule communicant.* Astfel, deşi materia lui este *admirabilis*, adaugă poetul în *De vulgari eloquentia*, el nu s-a folosit de un idiom *illustre, cardinale, aulicum et curiale*, ci de limba cotidiană a poporului, ceea ce îndreptăţeşte titlul *Commedia*, căruia, cum se ştie, abia Boccaccio i-a adăugat, în vestitu-i comentariu, epitetul *divina*.

Dar, pînă să se ajungă la acest rezultat şi chiar înainte de influenţa literară a textelor biblice, ba chiar înainte de constituirea doctrinei clasice a separării stilurilor, realismul a străbătut cîteva etape. A existat, în adevăr, după cum ne arată Auerbach, un început al realismului în antichitate, cu particularităţi artistice, vrednice a fi cunoscute. Le expunem aici pe scurt.

Prima etapă a realismului european se găseşte în Homer. Pentru a o ilustra, Auerbach citează renumitul pasaj din cîntul al XIX-lea al *Odiseii*, unde poetul povesteşte chipul în care Ulise, ajuns la curtea din Itaca, a fost recunoscut de bătrîna lui doică, de Euriclea, cînd aceasta spălîndu-i picioarele, pipăie urmele rănii primite de erou în tinereţea lui. Iată acest pasaj în traducerea în endecasilabi a lui G. Murnu:

„Aşa vorbi Ulise, iar bătrîna,
Luă un lucitor lighean şi prinse
Să-l spele pe picioare; apă rece
Turnă într-însul multă, apoi fierbinte.
Şi cum şedea Ulise lîngă vatră,
El iute se întoarse spre-ntuneric,
Căci se temu ca nu cumva, spălîndu-i
Picioarele, să-i vadă rana veche
Şi ea să-l dea de gol. Dar dînsa merse
Mai lîngă el şi se grăbi să-l spele.
Ci-ndată cunoscu ea urma ranei
Ce i-o făcuse un mistreţ odată
Cu colţul alb cînd merse la Parnasos
Să-şi vadă acolo unchiul Autolicos".

Urmează povestirea călătoriei lui Ulise, la curtea lui Autolicos, chipul în care a fost primit acolo, masa întinsă, vînătoarea şi lupta cu mistreţul. Abia după inter-

calarea acestui pasaj în povestirea anterioară, un procedeu frecvent în *Odiseia*, revine Homer la scena recunoaşterii lui Ulise:

„De rana-i veche dete-acum bătrina
Şi pipăind o cunoscu îndată,
Lăsă să-i cadă în lighean piciorul,
Se răsturnă şi zurui ligheanul
Şi apa se vărsă pe jos. Iar doica
Simţi şi bucurie şi mîhnire
Şi lacrimi îi dădură-n ochi şi glasul
Îi amuţi. Dar iute duse mîna
La barba lui Ulise atunci şi zise:
„Tu, fătul meu, eşti negreşit Ulise,
Dar nu putui să te cunosc nainte
De-a-mi pipăi cu mîna mea stăpînul".
Aşa grăi. Apoi spre Penelopa
Ea ochi şi-aţinti voind să spuie
Că soţul ei e chiar acolo-n sală.
Dar Penelopa nu putu s-o vază,
C-aiurea Palas i-abătuse mintea.
Ci dibuind şi apucînd cu dreapta
Pe doică de grumaz, cu stînga dînsul
O trase-aproape şi răstit îi zise:
„Vrei, doică, să mă pierzi? Tu care-odată
La sînu-ţi m-ai crescut, şi dup-atîtea
Necazuri ce-am avut pînă ce astăzi
În douăzeci de ani s-ajung în ţară?
Dar dacă m-ai ghicit şi-un zeu la asta
Te-a luminat, să taci, ca nimeni altul
Să nu ştie că sînt aici . . .".

Procedeele de artă ale poemelor homerice au fost descrise odată de Goethe şi Schiller în vestitul lor schimb de scrisori. Urmărind să precizeze caracterele deosebitoare ale naraţiunii epice şi ale prezentării tragice a evenimentelor, cei doi clasici germani au ajuns să stabilească faptul că, în timp ce poetul tragic urmăreşte să obţină o stare de tensiune *(Spannung)* în spectatorul său şi, în acest scop, manevrează procedeul amînării efectelor aşteptate, poetul epic se opreşte fără grabă asupra fiecărui episod, înfăţişează liniştit faptele narate şi menţine în stare de libertate interioară pe cititorul care ia cunoştinţă succesivă de acele fapte. Rezumînd observaţiile lor comune, Schiller îi scria lui Goethe la 21 aprilie 1797: „Din tot ce spuneţi, îmi apare din ce în ce mai clar că independenţa părţilor sale alcătuieşte caracterul principal al poemului epic. Adevărul nud, extras din stratul lui cel mai adînc, este scopul poetului epic: el ne descrie numai existenţa liniştită şi acţiunea lucrurilor potrivit naturii lor; scopul lui stă în fiecare punct al mişcării descrise şi de aceea (citindu-l) nu ne grăbim nerăbdători către o ţintă, ci zăbovim cu plăcere la fiecare pas. (Astfel, poetul epic) ne menţine în cea mai înaltă libertate a spiritului şi, fiindcă ne acordă un avantaj atît de mare, el însuşi îşi face sarcina cu atît mai grea, căci îi cerem atunci tot ce decurge din totalitatea şi multipla activitate

combinată a puterilor noastre. Dimpotrivă, poetul tragic ne răpeşte libertatea spiritului şi, fiindcă orientează şi concentrează activitatea noastră într-o singură direcţie, îşi uşurează sarcina şi îşi acordă un avantaj, în timp ce pe noi înşine ne dezavantajează".

Auerbach confirmă observaţiile generale cuprinse în epistolarul lui Schiller şi Goethe, verificîndu-l încă o dată în analiza pasajului citat din *Odiseia*. Ceea ce alcătuieşte caracterul artistic al naraţiunii homerice este faptul că toate evenimentele sînt înfăţişate ca nişte scene prezente, că nimic nu este ascuns şi totul este arătat, că oameni, lucruri şi întîmplări aparţin totdeauna unui prim plan al naraţiunii şi că aceasta este lipsită deci de orice plan mai adînc şi mai umbrit. Este lipsit de planul mai adînc al unor regiuni mai puţin explorate ale sufletului, de fundalul societăţii, al naturii şi al aşezării generale a lumii. Pentru a face mai sensibilă această trăsătură, un alt cunoscător contemporan al grecilor, profesorul englez H. D. F. Kitto în cartea lui de sinteză (pe care o folosesc în traducerea germană a lui H. v. Hentig, *Die Griechen*, Stuttgart, 1957) compară figurile poemelor homerice, dar şi pe acele ale tragediei atice, cu figurile de pe vasele grecilor. „În toată arta greacă, scrie Kitto (*op. cit.*, p. 83), lipseşte în chip izbitor fundalul natural. Nu vedem (în *Iliada*) nici zidurile înalte ale Troiei, nici Scamandrul sclipind în depărtare. Nu ştim unde se ţine adunarea grecilor, dacă într-un cort, pe o costişă sau la corăbiile lor. Întocmai ca în figurile de pe vasele greceşti întreaga noastră atenţie este concentrată asupra fiinţei omeneşti. Aşa se întîmplă şi în tragedia greacă. Lumina soarelui şi furtunile lui Shakespeare lipsesc aici în întregime". Comparaţia omului în poemele şi tragediile grecilor cu figurile de pe vasele lor, înfăţişate fără nici o relaţie cu mediul lor natural sau social, îl apropie pe Kitto de Auerbach, dar ambii dezvoltă şi îmbogăţesc vechea observaţie cuprinsă în corespondenţa lui Goethe şi Schiller.

Pentru a ne face să înţelegem mai bine caracterul deplinei scăldări în lumină a naraţiunii homerice, prezentarea fără nici un plan mai adînc al lucrurilor, al faptelor şi al sufletului omenesc, Auerbach se referă la o altă naraţiune a antichităţii, de data aceasta a antichităţii ebraice, şi anume la versetele *Genezei*, 22, 1 şi urm., din care dau aci un fragment: „După aceste lucruri, Domnul a pus la încercare pe Avraam, şi i-a zis: „Avraame!" „Iată-mă", a răspuns el. Domnul i-a zis: „Ia pe fiul tău, pe singurul tău fiu, pe care-l iubeşti, pe Isaac; du-te în ţara Moria, şi adu-i ardere de tot acolo, pe un munte pe care ţi-l voi spune". Avraam s-a sculat disdedimineaţă, a pus şaua pe măgar, şi a luat cu el două slugi şi pe fiul său Isaac. A tăiat lemne pentru arderea de tot, şi a pornit spre locul pe care i-l spusese Domnul. A treia zi, Avraam a ridicat ochii şi a văzut locul de departe. Şi Avraam a zis slugilor sale: „Rămîneţi aici cu măgarul; eu şi băiatul ne vom duce pînă acolo să ne închinăm, şi apoi ne vom întoarce la voi". Avraam a luat lemnele pentru arderea de tot, le-a pus în spinarea fiului său Isaac, şi a luat în mînă focul şi cuţitul. Şi au mers astfel amîndoi împreună. Atunci Isaac, vorbind cu tatăl său Avraam, a zis: „Tată!" „Ce este, fiule?" i-a răspuns el. Isaac a zis din nou: „Iată focul şi lemnele; dar unde este mielul pentru arderea de tot?" „Fiule, a răspuns Avraam, Domnul însuşi va purta grijă de mielul pentru arderea de tot". Şi au mers amîndoi împreună înainte". Ceea ce se poate observa citind această naraţiune, este numărul mic al determinărilor în legătură cu locurile în care se desfăşoară, cu gesturile persoanelor, cu conţinuturile lor sufleteşti. Este cu neputinţă să nu fii izbit de puţinătatea acestor determinări, dacă le compari cu marele lor număr la Homer. Astfel, pentru a ne opri deocamdată numai la determinarea locală, în timp ce textul *Genezei* spune numai: „Avraam

a ridicat ochii, şi a văzut locul de departe“, Homer intervine cu o bogată descriere pentru a preciza cum anume era locul unde s-a desfăşurat vînătoarea în care Ulise fusese rănit de mistreţ (*Odiseia*, XIX, p. 573 şi urm.):

Acolo-ntr-un desiş cuiba mistreţul,
Pe unde niciodată nu răzbise
Nici rază de la luminosul soare,
Nici ploaie nicăieri, aşa pe-acolo
Era stufos bungetul, şi sub dînsul
Zăcea frunzişul scuturat grămadă.
Dar cum i-ajunse la urechi un tropot
De oameni şi de haită la năvală
Ce au dat spre el, din cuibul lui mistreţul
Zburlit ţuşti-nainte şi pe-aproape
De ei stătu cu ochii în văpaie.

Deosebirea de procedare artistică între Homer şi poetul *Genezei* nu poate scăpa nimănui. La primul, deplina scăldare în lumină a planului întîi pentru toate amănuntele descrierii; la cel de-al doilea indeterminarea aproape completă. În ce priveşte sufletele personajelor, în timp ce Homer exprimă deplin toate conţinuturile lor, poetul ebraic le lasă în umbră, creînd impresia unui plan profund şi întunecos al acestor suflete. În fine, naraţiunea homerică, prin mulţimea şi varietatea episoadelor, menţine totdeauna în prezent interesul cititorului. Naraţiunea biblică creează însă în cititorul ei starea de tensiune a aşteptării finalului povestirii, pe care nimeni nu-l poate bănui. Caracterizările lui Goethe şi Schiller cu privire la *tensiune* ca o stare proprie tragicului, dar nu a epicului, nu sînt deci confirmate de epica biblică.

Am spus că poemele homerice sînt anterioare doctrinei clasice a separaţiei stilurilor. Este un motiv pentru care Homer a putut trata în *Odiseia* o materie gravă, în legătură cu întîmplări din viaţa unui erou, folosind elementele unui realism domestic şi cotidian, adică stilizînd povestirea sa în sens idilic, în stilul *mijlociu* al scriitorilor de mai tîrziu. După constituirea doctrinelor stilistice clasice, ca o urmare a apariţiei tragediei şi comediei atice, lucrul nu va mai fi posibil într-o lungă perioadă. Astfel, într-a doua etapă a epicii realiste, pe care Auerbach o ilustrează prin capitolul 37 şi o parte din capitolul 38 al romanului lui Petronius, *Satyricon*, oaspeţii sînt adunaţi în jurul mesei lui Trimalchio; Encolpius se interesează cine este femeia pe care o vede agitîndu-se în sală şi primeşte de la unul din vecinii săi de masă aceste explicaţii, redate aici în traducerea lui I. M. Marinescu din 1923: „Nemaiputînd mînca mai mult, mă întorsei spre tovarăşu-mi de masă, ca să aflu cît mai multe, începînd a sonda şi a cerceta cine era femeia aceea care alerga cînd încoace cînd încolo? „E soţia lui Trimalchio, îmi răspunse el, şi se numeşte Fortunata, o femeie care măsoară banii cu baniţa *(nummos medio metitur)*. Şi ce fusese ea acum cîtăva vreme? Să mă ierte Dumnezeu *(ignoscet mihi genius tuus)*, dar nu i-ai fi luat o bucăţică de pîine din mînă. Acum, nu ştiu cum şi nu ştiu dece, s-a înălţat la cer *(in coelum abiit)* şi-i mîna dreaptă a lui Trimalchio. Intr-un cuvînt, dacă ea i-ar spune în plină după-amiază că e noapte, el ar crede-o. El singur nu mai ştie cît are, atît e de bogat. Lupoaica asta vede însă toate, chiar acolo unde n-ai crede. Ea nu bea, e cumpătată, ştie să dea sfaturi bune, are în schimb o gură rea, e o gaiţă ce-ţi cîntă la căpătîi. Pe cine iubeşte, îl iubeşte cu adevărat; pe cine nu, nu. Trimalchio are pămînturi atît de întinse, cît

le pot străbate ulii în zbor, şi bani berechet *(nummorum nummos)*. În odăiţa portarului lui e mai multă argintărie decît toată averea vreunui particular. Dar ce mai sclavi are! Cred, zău *(mehercules)*, că nici a zecea parte din ei nu-şi cunosc stăpînul. Într-un cuvînt, el e în stare să-ţi vîre într-o gaură de şarpe pe oricare dintre tinerii noştri prostănaci. — Să nu crezi că el cumpără ceva. Toate se produc la el acasă; lîna, portocalele verzi, piperul, chiar şi lapte de găină de-ai căuta ai să găseşti... Are tot ce-i doreşte inima *(tanta est animi beatitudo)*!... Să te păzeşti de a nu băga în seamă pe ceilalţi liberţi, tovarăşi ai lui! Sînt foarte graşi la pungă (*valde succossi sunt*). Vezi pe acela care stă în ultimul loc? Are astăzi o avere de opt sute de mii de sesterţi. Din nimic a făcut-o. Mai acum cîtăva vreme căra lemne cu spinarea. Dar, după cum se spune, eu nu ştiu decît din auzite, furînd tichia unui diavol, a dat peste o comoară *(quom incuboni pilleum rapuisset, thesaurum invenit)*. Nu pizmuiesc pe nimeni, dacă vreun zeu i-a dat ceva. E îngîmfat însă şi huzureşte. Aşa, de exemplu, acum de curînd, a pus pe o casă următoarea tăbliţă: „Gaius Pompeius Diogenes dă cu chirie de la 1 iulie camera-i de la mansardă, căci el şi-a cumpărat o casă". Şi acela care stă în locul ocupat de liberţi, ce bine a mai dus-o! Nu-i doresc nici un rău *(non impropero illi)*. A avut odată milionul lui de sesterţi, dar era cît pe-aci să dea faliment. Nici părul din cap nu e al lui, cred *(non puto illum capillos liberos habere)*..."

Analizînd acest text, Auerbach observă lumina egală proiectată asupra tuturor amănuntelor descrierii. Nimic nu rămîne în obscuritate; totul este limpede arătat. Din acest punct de vedere, Petronius procedează ca toţi scriitorii clasici, ca Homer însuşi. Dar spre deosebire de acesta, Petronius nu priveşte el lucrurile; nu le priveşte, am zice, dintr-o perspectivă frontală. Descrierea oaspeţilor la banchetul lui Trimalchio este făcută din unghiul unuia din aceştia. Această descriere este obţinută dintr-o perspectivă laterală. Ea este construită apoi din perspectiva unuia din comeseni, şi descrierea, astfel constituită, zugrăveşte nu numai pe invitaţii lui Trimalchio, dar şi pe acel care o face, cu admiraţia lui pentru bogăţie, cu plăcerea lui de a pălăvrăgi. Imaginea dobîndeşte astfel un subiectivism, pe care, prin una din acele apropieri neaşteptate care alcătuieşte interesul caracterizărilor sale, Auerbach îl aseamănă cu descrierile lui Marcel Proust în marele său roman. Pornind dintr-un centru coordonat în acelaşi plan cu oamenii pe care îi luminează, raza de lumină proiectată de către observator asupra tabloului îi acordă acestuia o adîncime necunoscută artei descriptive şi narative a lui Homer. Pasajul din *Satyricon* este, în fine, un text literar aparţinînd epocii literare dominate de doctrina separării stilurilor şi, în acord cu aceasta, ne prezintă o materie comică cu mijloacele furnizate de *genus humile*: numeroase clişee ale vorbirii, ca acele subliniate de noi prin reproducerea lor în limba originalului, dar şi altele cîteva, apoi prin expresia afectelor triviale, precum admiraţia în faţa bogăţiei, o pizmă rău învăluită, simularea indiferenţei a unui individ vulgar. Limba oaspetelui lui Trimalchio, tovarăşul de masă al lui Encolpius, este o limbă individuală, puternic colorată afectiv; deosebirea ei de limba stilului înalt, de pildă a *Eneidei*, nu poate scăpa nimănui.

Ceea ce adaugă Auerbach unor caracterizări ca acestea, este împrejurarea că descriind un aspect al societăţii de liberţi şi parveniţi în care amurgea vechea societate romană, Petronius nu arată nici un interes faptului istoric constituit de această societate, forţelor economice şi sociale active în ea, aşa cum vor face realiştii secolului al XIX-lea, de pildă un Balzac. Problema lui Petronius nu este o problemă socială, ci una morală. „Pentru literatura realistă a antichităţii, scrie Auerbach, societatea nu există ca problemă istorică, ci ca una morală şi, pe deasupra, mora-

lismul acesta se referă mai mult la indivizi decît la societate. Critica viciilor şi excrescenţelor, oricît ar fi descrise persoanele ca vicioase şi ridicole, pune problema în chip individualistic, încît critica societăţii nu conduce niciodată aici la o dezvăluire a forţelor care o conduc. Dincolo de întreaga agitaţie înfăţişată de Petronius, nu se simte nimic din complexul economic şi politic cărora le aparţin lucrurile, astfel încît mişcarea istorică rămîne aici o mişcare superficială" (p. 35). Problematica morală, şi nu problematica socială, este o trăsătură a întregii literaturi antice. Întrebîndu-se care este cauza acestei caracteristici, Auerbach crede a o găsi în refuzul unei aristocraţii de a lua în considerare forţele sociale active în straturile fundamentale ale poporului şi înclinarea de a preţui aspectele în devenire ale societăţii din singurul punct de vedere al unei morale înţeleasă ca un ansamblu de criterii eterne. Din aceeaşi rădăcină se ridică şi separarea stilurilor.

Observaţii, ca acele ale lui Auerbach, au unele precedente în literatura critică anterioară. Astfel, Auerbach aminteşte constatarea lui Norden în a sa *Die antike Kunstprosa*: „Descrierea ideilor generale care mişcă lumea n-a fost niciodată atinsă, nici urmărită de istoricii antici". La rîndul lui, Rostovtzeff, citat de asemenea de Auerbach, ajunge la următoarea concluzie în opera lui *The Social and Economic History of the Roman Empire*: „Istoricii antici nu se interesează de viaţa economică a imperiului". Conexînd aceste două observaţii, Auerbach le explică, scriind: „Cele două observaţii, extrase oarecum la întîmplare, nu par a avea la prima vedere ceva comun, dar ceea ce ele exprimă se reduce la aceeaşi particularitate antică de a înţelege procesul social. Antichitatea nu vede energii sociale, ci vicii şi virtuţi, succese şi erori; felul ei de a pune problemele, atît în viaţa spirituală cît şi în cea materială, nu este evolutiv-istoric, ci moralistic. Împrejurarea stă în legătură foarte exactă cu concepţia generală a separării stilului tragic de acel realist. Ambele aspecte provin din frica aristocratică de a privi mişcările sociale adînci, care sînt resimţite deci ca josnice, orgiastice şi scăpate de sub imperiul legii morale" (p. 41). Această valorificare a punctului de vedere de clasă socială în explicarea unor fenomene literare este o aplicaţie materialist-istorică, cu atît mai remarcabilă la un autor care nu profesează marxismul.

Progresele realismului vor consta, aşa cum le înfăţişează Auerbach, pe de o parte, în punerea în relaţie a oamenilor cu mediul lor social şi natural, apoi în înţelegerea mai adîncă a proceselor sociale, adică în raport cu forţele fundamentale ale societăţii, în fine prin amestecul stilurilor, adică prin expunerea unei materii tragic-problematice cu mijloacele stilului umil. O etapă nouă a acestei dezvoltări devine sensibilă chiar către sfîrşitul antichităţii. Pentru a ilustra această nouă etapă, Auerbach citează un text din *Confesiunile* (VI, 8) lui Augustin, în care ni se povesteşte reacţia prietenului său Alypius faţă de jocurile de gladiatori. Alypius asistă la aceste jocuri, simte mai întîi beţia bestială încercată de spectatorii antici, dar izbuteşte să se reculeagă şi ajunge la o atitudine faţă de cruzimea antică, în care se vestesc vremurile noi. Textul lui Augustin conţine încă elemente împrumutate retoricii ciceroniene, ca de pildă acumularea: *spectavit*, *clamavit*, *exarsit*, *abstulit inde*, care aminteşte faimoasa acumulare din a doua *Catilinară*: *abiit*, *excesit*, *evasit*, *erupit*. Dar deşi astfel de împrumuturi din arta literară mai veche sînt evidente, noutatea se introduce în scrisul lui Augustin prin detalii realistice crude, ca şi prin o folosire largă a parataxei, ca în textele biblice. Interesant este, de pildă, pasajul în care ni se descrie delirul bestial al lui Alypius: „Cînd a văzut sîngele, a băut veninul bestialităţii; şi nu s-a întors, ci şi-a lipit privirile de spectacol; a supt gro-

zăvia şi, fără să ştie, a început să simtă plăcere la lupta criminală, şi s-a îmbătat de voluptate sîngeroasă" (*Ut enim vidit illum sanguinem, immanitatem simul ebibit, et non se avertit, sed fixit adspectum, et hauriebat furias, et nesciebat; et delectabatur scelere certaminis, et cruenta voluptate inebriabatur*).

Am citit cartea lui Auerbach cu interesul de a afla vederi noi asupra începuturilor realismului literar. Este evident că această metodă de creaţie n-a aşteptat, pentru a se afirma, secolul al XIX-lea, cînd a dobîndit o nouă conştiinţă, s-a descris pe sine şi a produs o serie de opere viguroase şi adînci. Realismul a lăsat o lungă evoluţie în urma sa, înainte de a apărea ca un curent literar al veacului al XIX-lea. Auerbach prezintă fragmente succesive ale acestei lungi evoluţii, pe care le analizează stilistic. Nu recunoaşte însă existenţa în antichitate a realismului, în afară de timide începuturi către sfîrşitul orînduirii sclavagiste, deoarece realismul este, pentru Auerbach, un produs al amestecului stilurilor, menţinute separat în practica şi teoria literară a clasicismului. Auerbach începe deci prin a da o definiţie realismului şi crede a putea constata apoi prezenţa sau absenţa acestui curent, după cum faptele literare cad sau nu cad sub incidenţa definiţiei propuse. Astfel, dacă realismul n-ar fi decît tratarea cu mijloacele stilului umil a unei materii grave sau tragice, atunci realismul n-a ajuns a miji în antichitate decît către sfîrşitul ei, sub influenţe mai ales literare, provenite din textele biblice. Aşa se face că prezentîndu-ne o icoană a literaturii antice din punctul de vedere al dezvoltării realismului, Auerbach n-a valorificat numeroasele locuri din poemele homerice în care societatea greacă din epoca barbariei retrăieşte într-o imagine atît de linpede; n-a valorificat nici materialul oferit de comedia antică veche şi nouă sau de comedia latină, nici materialul mimiiambilor, nici acel care poate fi extras din operele poeţilor, istoricilor, biografilor, călătorilor şi oratorilor Greciei şi Romei. Observaţia generalizatoare a societăţii ocupă în literatura antichităţii un loc mult mai întins decît acel pe care i-l recunoaşte Auerbach. Literatura antică este o sursă de atestări istorice şi sociale, ca şi studiul artelor plastice sau al urmelor lăsate de civilizaţia materială a antichităţii, scoase la iveală prin lucrările arheologiei. Ba chiar sursele literare sînt cele mai importante din cîte pot fi folosite de cercetători, deoarece ştirile provenite de la antici dobîndesc aici expresie conceptuală şi posedă valoarea de cunoaştere cea mai mare. Astfel, cînd au început lucrările arheologiei moderne prin săpăturile Renaşterii sau de mai tîrziu, statuile lui Apollo din Belvedere, a Venerei din Milo, a Diadumenului sau a Doriforului n-au obţinut marea lor însemnătate pentru cunoaşterea vieţii grecilor vechi, decît pentru că cercetătorii aflaseră mai înainte, din izvoarele literare, mai ales din operele poeţilor lirici, cultul consacrat acelor fiinţe, cînd ele erau zeeşti, sau preţuirea generală în cetate, cînd era vorba de oameni distinşi în întrecerile sportive. Ştirile literare nu ni se înfăţişează apoi ca documente lipsite de o semnificaţie mai generală, reflexe ale unui fapt unic sau al sentimentelor unui singur om. Cînd Pindar cîntă: „Orice lucru însetează după un altul, dar izbînda într-o întrecere doreşte mai mult ca orice cîntecul, cununile şi tot ce însoţeşte cu potriveală virtuţile bărbatului", simţim lămurit că aici nu se exprimă o reacţie personală a poetului, ci una din acele emoţii colective care înfiorau mulţimile greceşti la jocurile olimpice sau pitice. Toate documentele valabile ale literaturii frumoase posedă o astfel de semnificaţie generală şi se înscriu în acea lungă desfăşurare a realismului literar, care însoţeşte viaţa societăţilor omeneşti în toate momentele lor. Neţinînd seama de această împrejurare, care derivă din însăşi firea creaţiei poetice, Auerbach restrînge cîmpul realismului literar. Îl

lipseşte cel puţin de fragmentul lui antic şi clasic care, chiar în epoca separării stilurilor, ne-a transmis nenumărate răsfrîngeri generalizatoare din viaţa orînduirii sclavagiste, greceşti şi romane.

Dar, cu tot acest neajuns fundamental, cercetarea lui Auerbach conţine numeroase observaţii ingenioase asupra literaturilor vechi, cum ar fi cele relative la lipsa punerii în relaţie a imaginii omului cu natura şi societatea, la gruparea tuturor elementelor descrierii într-un prim plan inundat de lumină şi, deci, la lipsa planurilor adînci şi umbrite, la lipsa problematicii sociale, la caracterul precumpănitor moralistic al acelor literaturi. Astfel de observaţii îmbogăţesc cunoaşterea vechilor literaturi şi sînt, ca atare, vrednice a fi reţinute. Ele sînt rodul acelei considerări a operelor literare din punctul de vedere al stilului şi procedeelor de artă: o metodă fecundă în rezultate şi care, pentru acest motiv, ocupă un loc mereu mai întins în cercetarea modernă.

CLASELE SOCIALE ÎN *AUCASSIN ŞI NICOLETTE*

Aucassin şi Nicolette, vestita chantefable[1] din prima jumătate a secolului al XIII-lea, compunerea în proză alternată cu versuri, scrisă în dialect picard, ocupă un loc cu totul aparte printre povestirile cavalereşti, pe care jonglerii vremii le debitau şi le cîntau în faţa publicului feudal, mare amator să asculte întîmplările pline de dragoste şi vitejie, de încercări ale sorţii, de pierderi şi regăsiri a unei tinere, graţioase şi nobile perechi de îndrăgostiţi. Pînă a preciza această situaţie particulară în mijlocul literaturii narative a evului mediu şi a grupului de romane de aventură, căruia îi aparţine în mod special, este necesar să stabilim mai întîi desfăşurarea întîmplărilor în vestita povestire, descoperită abia către sfîrşitul veacului trecut într-un manuscris de la finele secolului al XIII-lea şi publicată de Hermann Suchier (1878).

Aucassin şi Nicolette se iubesc. Nicolette fusese cumpărată de la sarazini de un viconte înapoiat din locurile sfinte şi care o creştinase. Tatăl lui Aucassin, contele Garin de Beaucaire, vede cum fiul lui se îndepărtează de îndeletnicirile cavalereşti din pricina iubirii care îl stăpîneşte. Contele nu poate consimţi la unirea fiului său cu Nicolette, roaba creştină. Previne deci pe vasalul său, cerîndu-i să-şi îndepărteze fina, închisă îndată într-un turn. Cînd contele Bougard de Valence încearcă să ia cu asalt castelul de la Beaucaire, Aucassin nu consimte să lupte decît în schimbul făgăduinţei că va fi autorizat s-o revadă pe Nicolette. Aucassin face prizonier pe Bougard, dar îl eliberează, cînd contele Garin refuză să se ţină de cuvîntul dat. Aucassin este la rîndu-i închis. Dar cînd Nicolette izbuteşte să scape din închisoarea ei, descoperă pe aceea a lui Aucassin şi îi comunică proiectul de a fugi departe de ţara şi oraşul în care viaţa sa era ameninţată.

Refugiată în pădurea din apropiere, ea roagă pe nişte păstori să-l avertizeze pe Aucassin că în desişurile codrului se găseşte o vietate de mare preţ pe care ar face bine s-o vîneze: un mod aluziv de a-i semnala prezenţa ei acolo. Aucassin pricepe mesajul şi, cum tatăl său îl eliberase îndată ce aflase de dispariţia Nicolettei, porneşte în codru. Întîlnirea dintre cei doi iubiţi se produce şi ei hotărăsc să fugă în lume. Negustori, cu navele lor, îi transportă în ciudata ţară Torelore, unde lucrurile se petrec altfel şi pe dos decît pe ţărmurile noastre: regina pleacă la război şi

[1] Povestire în proză şi versuri, care era recitată şi cîntată.

regele rămîne ca o lehuză, acasă, nimeni n-are voie să ucidă un inamic şi proiectilele folosite sînt ouăle, merele putrede şi gogoloaşele de brînză proaspătă. Sarazinii cuceresc castelul în care perechea de îndrăgostiţi se adăpostise şi cum fiecare din ei cade în robie şi este azvîrlit pe cîte o altă navă, iată-i din nou despărţiţi. O furtună risipeşte flota sarazinilor şi corabia lui Aucassin ajunge pe coastele Provenţei, aproape de castelul din Beaucaire, în timp ce cealaltă corabie se opreşte la Cartagina, unde regele, tatăl Nicolettei, îşi regăseşte cu mare bucurie fata pierdută. În vremea aceasta, contele şi contesa de Beaucaire muriseră şi Aucassin devine stăpînul comitatului părintesc. Fiindcă regele Cartaginei doreşte să-şi mărite fiica după un bogat rege păgîn, Nicolette, creştină, fuge încă o dată pe mare după ce învăţase să cînte din violă şi se costumase ca jongler. Ajunsă în Provenţa, ea cîntă noului conte de Beaucaire jalnica ei întîmplare. Întrebat de Aucassin, jonglerul deghizat îi făgăduieşte să i-o aducă pe Nicolette. Făcîndu-se în cele din urmă recunoscută de vicontesa care o crescuse şi renunţînd la deghizarea ei, Nicolette cheamă pe Aucassin. Cei doi amanţi s-au regăsit şi bucuria lor nu e mică. Căsătoria lor va fi celebrată chiar a doua zi.

După cum se vede din naraţiunea acţiunii, *Aucassin şi Nicolette* este un roman de aventuri eroice şi sentimentale, al căror model fusese fixat în epoca elenistică prin povestiri ca *Theagenes şi Charikles* a lui Heliodor sau ca *Leukippe şi Klitophon* a lui Ahille Tatius, scrieri datînd din secolele al III-lea şi al V-lea al erei noastre şi care şi-au găsit, după ce trecuseră prin Bizanţ, o întinsă descendenţă în literatura evului mediu occidental. Schema povestirii unei perechi de tineri îndrăgostiţi, pe care tirania oamenilor şi loviturile sorţii îi împiedică să se unească, a fost adeseori dezvoltată în romanele franceze de aventuri ale evului mediu, precum în *Florimont*, *Athis et Porphilias*, *Blancardin*, *Guillaume de Palermo*, dar mai cu seamă în *Floire et Blancheflor*, cel mai cunoscut din toate. *Aucassin şi Nicolette* aparţine aceleiaşi serii. Expediţiile cruciaţilor în Orient deschiseseră calea pătrunderii amintitelor motive literare şi contactul cu sarazinii, multele aventuri pe mare, sentimentul nestatorniciei sorţii, înviat atît de puternic în sufletul unor oameni despărţiţi vreme de ani de zile de locurile lor natale, creaseră şi întreţinuseră gustul pentru povestirea de aventuri, desfăşurate, cel puţin în parte, în ţările îndepărtate ale Asiei şi Africii. Romanele de aventuri apar, deci, în condiţiile acelei expansiuni economice ale Europei apusene spre răsărit, care, încă de la finele secolului al XI-lea şi apoi din ce în ce mai puternic, luminaseră occidentalilor un nou orizont al lumii şi le transformaseră adînc mentalităţile. Prezenţa negustorilor care transportă pe Aucassin este un indiciu al împrejurărilor ivite în viaţa popoarelor din apusul Europei, o dată cu dezvoltarea comerţului pe mări în epoca expediţiilor cruciate. Din aceste împrejurări se încheagă, împreună cu celelalte romane de aventuri ale epocii, povestirea de care ne ocupăm aici.

Rod probabil al secolului al XIII-lea, la începutul lui, *Aucassin şi Nicolette* este expresiv pentru cultura feudală a vremii. Eroii sînt nişte tineri nobili şi, cu toate că Nicolette a fost cumpărată dintr-un tîrg de robi, Aucassin simte că ea trebuie să se tragă dintr-un neam aristocratic, o presupunere care îndreptăţeşte şi susţine înclinaţia sa. Într-una din părţile versificate şi cîntate de la începuturile povestirii ni se spune:

„Aucassin era din Beaucaire,
Dintr-un prea frumos castel,

De Nicole cea bine făcută
Nimeni nu-l poate despărţi,
Căci tatăl lui nu-l lasă la ea
Şi mama îl dojeneşte:
— Nebunule, ce vrei să faci?
Da, Nicolette e graţioasă şi nobilă (*gentil*)
Dar e o fată părăsită din Cartagina,
Şi cumpărată de la un necredincios;
Dacă vrei să te căsătoreşti,
Ia o femeie dintr-un neam înalt.
— Mamă, nu pot face altfel:
Nicolette este de neam bun,
Trupu-i elegant şi chipul ei,
Frumuseţea ei, totul mă face s-o cred.
Este drept să mă bucur de iubirea ei
Atît e de dulce".

Iubirea dintre doi tineri aparţinînd unor clase sociale deosebite este un motiv literar care se perpetuează de-a lungul întregii literaturi a feudalităţii. Dar pentru a da o satisfacţie eticii feudale, unul din amanţi trebuie să se descopere pînă la urmă că se trage dintr-o spiţă nobilă, cum se întîmplă, nu numai în *Aucassin şi Nicolette,* dar pînă tîrziu, în *Amadis de Gaula,* romanul cavaleresc al secolului al XVI-lea spaniol, şi în *La Gitanilla (Ţigăncuşa)* lui Cervantes. Abia în veacul al XVIII-lea englez, o dată cu triumful indiscutabil al burgheziei, *Pamela* lui Richardson nu mai are nevoie de alte titluri decît de virtuţile ei, pentru a-şi cîştiga afecţiunea tînărului aristocrat, iubitul ei. Această motivare ar fi fost imposibilă în veacul al XIII-lea şi autorul lui *Aucassin şi Nicolette* sacrifică pe altarul prejudecăţilor de clasă ale timpului, justificînd înclinarea lui Aucassin prin presentimentul lui despre descendenţa nobilară a iubitei.

Dar cu toată această concesie făcută eticii feudale în raporturile dintre sexe, există, în romanul de care ne ocupăm, unele semne că vechea lume a feudalităţii înainta către amurgul ei, că raporturile de clasă începuseră să se modifice şi că poporul mărunt şi subjugat avea un cuvînt de spus faţă de stăpînitorii lui seculari. *Aucassin şi Nicolette* prezintă deci interesul că manifestă prezenţa unor forţe sociale noi, apărute în mijlocul vechii orînduiri şi care erau menite s-o surpe. Puţine sînt scrierile evului mediu care să ne facă a simţi mai limpede apropierea Renaşterii, raporturile între clasele sociale în proces de transfomare şi adierea unei noi atmosfere morale. Situaţia este mai întîi sensibilă în ideile religioase, în aluziile literare, apoi în felul cum este prezentat chipul omului din popor şi revendicările lui. În ce priveşte ideile religioase, exprimate în *Aucassin şi Nicolette*, există un pasaj de o deosebită semnificaţie. Este pasajul în care Aucassin îi cere vicontelui s-o elibereze pe Nicolette. Vicontele îi răspunde, ameninţîndu-l cu pierderea paradisului, dacă ar face din fata cumpărată de la sarazini amanta lui.

„Paradisul? răspunde Aucassin. N-am ce face acolo. Nu vreau să mă duc în paradis, numai s-o am pe Nicolette, prea dulcea mea prietenă, pe care o iubesc atîta. În paradis nu se duc decît oamenii pe care o să vi-i spun. Se duc în paradis preoţii bătrîni, bătrînii şchiopi şi ciungi care zi şi noapte se prosternează în faţa altarelor şi criptelor bătrîne; se duc acolo acei îmbrăcaţi în vechi mantale uzate şi zdrenţe, acei care

sînt goi, fără încălţăminte şi nădragi, acei care mor de foame, de sete, de frig şi de mizerie. Numai oamenii aceştia se duc în paradis; eu n-am nimic de-a face cu ei. Eu vreau să mă duc în infern, căci acolo se duc străluciţii clerici şi străluciţii cavaleri, morţi în întrecerile cavalereşti şi în războaiele măreţe, oamenii de arme viteji şi gentilomi: cu aceştia vreau să mă duc împreună. Se mai duc acolo frumoasele doamne curtene, prevăzute cu doi sau trei prieteni în afară de bărbatul lor, se duc acolo aurul, argintul şi blănurile preţioase, se duc cîntăreţii din harfă, jonglerii şi regii societăţii mondene. Împreună cu aceştia vreau să mă duc, numai s-o am cu mine pe Nicolette, prea dulcea mea prietenă".

Pasajul apare, în primul rînd, ca expresia sentimentelor de sfidare ale unui nobil încrezut şi dispreţuitor. Orgoliul de clasă îl face pe Aucassin să respingă tovărăşia preoţilor umili şi a oamenilor bătrîni, schilozi şi săraci, chiar dacă numai cu ei împreună poate fi atins paradisul. El declară a prefera infernul, numai pentru a se menţine în singura societate pe care o preţuieşte, aceea a războinicilor şi a bogaţilor, a cavalerilor şi a doamnelor, a poeţilor şi a tuturor dispensatorilor cîntecului şi ai veseliei.

Aucassin nu este deci dispus să renunţe la gusturile şi înclinaţiile sale, nici chiar în faţa lumii de dincolo, postulate de credinţa religioasă. Tînărul nobil nu cunoaşte o altă lege decît aceea a clasei lui şi sufletul lui nu se frînge în faţa perspectivelor eternităţii. Această declaraţie a orgoliului aristocratic vrea să dovedească un suflet nezguduit şi neînfricat. Vicontele şi nimeni pe lume nu pot să-l frîngă. Dar fiindcă o asemenea declaraţie a trufiei devenise posibilă, este un semn că puterea eticii religioase, cea mai de seamă aliată a feudalităţii, slăbise considerabil. Tot astfel, în secolul al XVIII-lea, cînd burghezia dădea luptele ei ideologice, ateismul, sau cel puţin gîndirea liberă, era o poziţie de clasă, adoptată nu numai de reprezentanţii burgheziei în luptă cu absolutismul, dar şi de unii aristocraţi, aliaţi în acest punct de vedere cu burghezia, ca expresie a unor resentimente ivite în interiorul clasei lor. Astfel, sînt atei sau liber-cugetători în secolul al XVIII-lea nu numai filozofii burghezi Helvetius şi Lamettrie, dar şi unii nobili, cum a fost de pildă vestitul lord Bolingbroke, fostul ministru conservator al reginei Ana, protectorul lui Voltaire, refugiat în Franţa după eşecul jocului său politic în favoarea pretendentului James III. Tot astfel, Aucassin, purtînd în suflet rana pe care i-o provocaseră prejudecăţile clasei lui, o atacă pe aceasta într-unul din meterezele ei cele mai solide, credinţa religioasă, ale cărei comandamente şi ameninţări îşi permite să le privească cu orgoliul dispreţuitor atît de caracteristic clasei lui.

După ce povestirea *Aucassin şi Nicolette* frînge astfel o săgeată împotriva religiozităţii feudale, mai frînge una şi împotriva literaturii acestei epoci şi a clasei care o domină. Episodul călătoriei în ţara Torelore este, fără îndoială, o satiră îndreptată împotriva literaturii cavalereşti, a romanelor curtene din ciclul breton, cu multele aventuri de necrezut pe tărîmuri fabuloase. Ţara în care femeile merg la război şi bărbaţii trăiesc ca lehuzele acasă este o parodie a romanelor cavalereşti, manifestînd acea îndepărtare de spiritul romantic al cavalerismului, o îndrumare din care va rodi peste veacuri *Don Quijote* al lui Cervantes.

Scriitorul care arătase o atitudine atît de liberă faţă de prejudecăţile şi gusturile vremii sale era capabil să înţeleagă situaţia atît de tragică a poporului exploatat din vremea sa. Există în *Aucassin şi Nicolette* un portret al ţăranului iobag medieval, zguduitor în prezentarea omului degradat prin veacuri de subjugare şi exploa-

tare. Țăranul este întîlnit de Aucassin, cînd acesta pornește s-o caute pe Nicolette în pădure. Iată portretul lui:

„De-a lungul vechiului drum năvălit de ierburi, Aucassin călătorea și, privind spre mijlocul căii, văzu un tînăr țăran, pe care vi-l voi înfățișa. Era înalt și neobișnuit de urît și hidos. Avea un păr zbîrlit *(hure)* mai negru decît cărbunele și ochii despărțiți de un lat de palmă; avea o față lătăreață, un enorm nas turtit, nări căscate, buze groase, mai roșii ca o fleică, și mari dinți galbeni și urîți. Era încălțat cu jambiere de pîslă *(housel)* și opinci late pînă deasupra genunchiului, legate cu sfori făcute din resturi de cînepă. Era acoperit cu o pelerină fără față și dos și se sprijinea pe o măciucă mare".

Portretul conține alături de trăsăturile fizice, pe acele vestimentare, grăitoare pentru starea de mizerie a iobagului medieval. Aucassin începe o conversație cu nefericitul iobag și acesta are prilejul să-i vorbească despre felul suferințelor lui și al nedreptăților care-l lovesc în injusta orînduire a vremii:

— „Prietene, Dumnezeu să fie cu tine!

— Dumnezeu să vă binecuvînteze, răspunde omul.

— Să te ajute Dumnezeu, dar ce faci aici?

— Ce vă privește? răspunde omul încă o dată.

— Nu mă privește, dar te întreb spre binele tău.

— Spune-mi mai bine de ce plîngi, îl întrebă omul. De ce arăți o durere atît de mare? Dacă aș fi atît de bogat cum sînteți voi, lumea întreagă nu mi-ar scoate o lacrimă din ochi.

— Cum! Mă cunoști? întrebă Aucassin.

— Da, știu că ești Aucassin, fiul contelui, și, dacă-mi spui de ce plîngi, o să-ți spun ce fac aici.

— Mă învoiesc, răspunse Aucassin. Azi-dimineață am venit să vînez în pădurea asta: aveam un ogar alb, cel mai frumos ogar din lume, și l-am pierdut: iacă de ce plîng.

— Oh, făcu omul, mă jur pe inima domnului nostru Isus Cristos. Pentru un cîine ticălos verși lacrimi? Cine te mai poate respecta? Nu e om pe pămîntul ăsta, oricît de puternic ar fi, care să-i refuze tatălui tău, dacă i-ar fi cerute, zece, cincisprezece sau douăzeci de animale de soiul ăsta, spre marea bucurie a dăruitorului. Mai temeinic este dreptul meu de a plînge și de a fi mîhnit.

— Cum așa, frate?

— O să-ți spun, stăpîne. Eram tocmit de un boier bogat ca să ar cu plugul lui cu patru boi. Acum trei zile mi s-a întîmplat o mare nenorocire: am pierdut pe cel mai bun din boii mei, pe Rouget, pe cel mai bun de la plugul meu. Îl tot caut de atunci și n-am mîncat, n-am băut de trei zile. Nu îndrăznesc să mă întorc la curtea boierului, fiindcă aș fi aruncat în temniță, căci n-am cu ce să plătesc boul. Din toate avuțiile lumii, n-am decît ce vezi pe mine. Aveam și eu o biată mamă. Nu-i mai rămăsese decît o saltea proastă, dar i-a fost scoasă de sub ea și bătrîna doarme acum pe paie. Mi-e mai milă de ea decît de mine, căci, în privința banilor, soarta este schimbătoare. Dacă am pierdut acum, o să cîștig altă dată și o să plătesc boul cînd mi-o veni bine, și pentru asta n-o să plîng. Dar dumneata să verși lacrimi pentru un ticălos de cîine?".

Aucassin, generos, dăruiește țăranului douăzeci de soli, prețul boului. Scena, rezolvată în felul acesta, este un document rar al vremii. Autorul confruntă sensibleria aristocratică cu suferința adîncă și reală a țăranului. Unul plînge pentru

animalul lui de lux, pentru ogarul pierdut (simplu pretext, de altfel, pentru a justifica lacrimile vărsate dintr-un alt motiv); celălalt se jeluieşte din pricina boului cu care îşi săvîrşea munca şi care trebuia plătit. Ţăranul ştie să-şi domine durerea şi umileşte, prin optimismul lui robust, durerea vană a stăpînului său. Paginile citate mai conţin şi un alt ecou al teribilului regim al epocii, cu exacţiunile lui, cu smulgerea saltelei din culcuşul nenorocitului exploatat. Puţine sînt documentele literare de la începutul secolului al XIII-lea cînd, o dată cu dezvoltarea comunelor, apărea un spirit mai liber, mai uman decît al lungului şi întunecatului feudalism, care, întocmai ca în *Aucassin şi Nicolette*, să prezinte într-o imagine mai clară relaţiile dintre clasele sociale în epoca respectivă. Situaţia povestirii *Aucassin şi Nicolette* este cu totul specială în mijlocul literaturii vremii. Trece prin ea ceva ca presentimentul unei lumi noi. În secolul următor, ţăranul picard, zugrăvit de scriitori, va deveni unul din eroii răscoalelor ţărăneşti, al jacqueriilor care vor pustii nordul Franţei. Dar în aceeaşi vreme, dincolo de Alpi, în Italia, va răsări soarele umanismului şi învăţaţii vor citi în scrierile filozofice ale lui Seneca, cuvintele sublime: *omul este un lucru sfînt pentru om (homo res sacra homini. Epistolae ad Lucilium*, XCV, 35).

SHAKESPEARE CA POET AL RENAŞTERII

Prima receptare a lui Shakespeare pe continent s-a produs cu unele greutăţi legate de preponderenţa gustului clasic francez în cercuri literare foarte întinse. Voltaire este unul dintre acei care vorbeşte francezilor mai întîi despre Shakespeare, în ale sale *Scrisori engleze* din 1737, dar cu rezerve care se vor înmulţi de-a lungul întregii lui cariere. Voltaire îi recunoaşte lui Shakespeare *geniul*, dar îi tăgăduieşte *gustul*, deplînge în creaţia shakespeariană ignorarea tuturor *regulilor* artei. Shakespeare ar fi reprezentantul unui secol primitiv şi nu este îndoielnic, pentru Voltaire, că dacă ar fi trăit într-o epocă ulterioară, marele poet englez ar fi regăsit *gustul*, *regulile* şi *convenienţa*, vestita *bienséance* a clasicilor. Într-un rînd, Shakespeare este numit un *barbar*, ba chiar un *barbar beat*. Cînd citim aceste caracterizări, nu putem să ne minunăm îndeajuns de puterea prejudecăţilor literare, a prejudecăţilor celor mai conservatoare, chiar într-un spirit atît de liber şi atît de deschis pentru noutate cum a fost al lui Voltaire. Raţiunea rezervelor lui Voltaire, exprimate uneori în formele cele mai violente, provenea din convingerea că poeţii tragici francezi ai clasicismului realizează modelul inalterabil al oricărei creaţii tragice. Fiindcă Shakespeare nu putea fi adus sub incidenţa normelor clasice, creaţia sa ar fi neapărat barbară, lipsită de gust şi de cuviinţă.

Unul din capitolele cele mai importante ale istoriei comparate a literaturilor este constituit de lupta împotriva suveranităţii gustului clasic francez în diferitele ţări ale Europei secolului al XVIII-lea, în Anglia, în Franţa, în Germania, în Italia. Aspiraţia către libertatea naţională şi socială, vie mai cu seamă în păturile burgheze, cerea smulgerea de sub autoritatea clasicismului de observanţă franceză, adică a formulei literare pregătite în vremea absolutismului regal şi ca o expresie incontestabilă a acestuia. Această luptă se purta sub stindardul lui Shakespeare. Bătălia pentru Shakespeare, pentru recunoaşterea geniului său, era bătălia pentru o artă nouă, scuturată de convenţiile anterioare, mai adîncă în cunoaşterea omului, mai veridică prin cuprinderea tuturor contrastelor societăţii, mai zguduitoare prin intensitatea conflictului tragic. Tragedia franceză era o prelungire a conversaţiei într-un salon, purtată de oameni bine crescuţi; personajele ei erau eroi antici, prinţi şi curteni; materia ei dramatică de evenimente era destul de săracă, pentru că gustul delicat al aristocraţiei căreia i se adresa, respingea înfăţişarea faptelor capabile să jignească acest gust, adică aşa-zisele *căi de fapt*, *les voies de fait*: morţi, crime sau alte acte

sîngeroase, perpetrate sub ochii spectatorilor. Gustul eliberat al cercurilor celor mai înaintate ale secolului al XVIII-lea cerea însă o dramă în care poporul să intre cu partea ocupată de el în umanitatea reală, în care frumoasa retorică a clasicismului să fie înlocuită prin vorbirea adevărată a oamenilor, o dramă curajoasă în înfăţişarea tuturor adîncimilor sufletului omenesc şi a faptelor inspirate de delirul pasiunilor lui. Astfel era drama shakspeariană, în jurul căreia se grupează toţi apărătorii libertăţii în artă.

În bătălia pentru Shakespeare, primele rînduri ale frontului general au fost deţinute de germani. Aici formula clasică, adoptată de nobilime, era resimţită nu numai drept convenţională, dar şi opusă spiritului naţional. Este cunoscut rolul jucat de Lessing în precizarea acestor puncte de vedere. În *Scrisorile despre noua literatură* (XVII), Lessing a arătat odată că gruparea de sentimente pe care le inspiră drama shakespeariană este mai aproape de geniul poporului german decît aceea pusă în mişcare de tragedia franceză; grandoarea, melancolia şi tragismul sînt mai adaptate sensibilităţii germane decît convenienţa, gingăşia şi erotismul. Şi pentru a dovedi acest lucru, Lessing citează cazul unei legende germane, pe a doctorului Faust al cărţilor poporane, un adevărat subiect shakespearian. Interesant este faptul că, aşezîndu-se în primele rînduri ale bătăliei anticlasice, Lessing primeşte de la clasici ideea că *Poetica* lui Aristotel a formulat o dată pentru totdeauna normele oricărei tragedii. Poetica lui Aristotel are, pentru teoreticianul german, o valoare tot atît de indiscutabilă ca şi *Elementele* lui Euclid. Dar Lessing este de părere că în timp ce tragedia franceză respectase din vechiul tratat al antichităţii numai normele lui cu totul secundare şi de detaliu, ca de pildă regula celor trei unităţi, Shakespeare realizase adevăratul spirit tragic, aşa cum îl formulase *Poetica*, acel amestec al terorii şi milei care zguduie sufletul spectatorului, dar în acelaşi timp îl purifică şi-l înalţă. Shakespeare este deci adevăratul poet tragic modern, mai apropiat de spiritul tratatului lui Aristotel decît clasicii care-l invocau în toate împrejurările. Filozoful grec nu făcuse de altfel altceva decît să sistematizeze creaţia tragică a vechilor poeţi atenieni, a lui Eschil şi Sofocle. Lessing putea deci conchide, în unele din cronicile sale grupate în *Dramaturgia hamburgică*, afirmînd că Shakespeare stă mai aproape de marii tragici greci decît Corneille şi Racine, deşi cultura clasică a celui dintîi era sigur inferioară iniţierii clasice de care se bucuraseră aceştia din urmă. Este deci Shakespeare un autor barbar rupt de toate tradiţiile culturii? Lessing nu ajunge la aceste concluzii, pe care le formulează însă, cam în aceeaşi vreme, unul din primii traducători ai lui Shakespeare, în limba germană, un scriitor cu întinsă audienţă în vremea sa, Christian Martin Wieland. Părerea acestuia era că geniul lui Shakespeare nu numai că nu a păgubit nimic, dar a cîştigat în forţă şi originalitate prin faptul de a fi ignorat modelele clasicismului şi de a fi fost independent faţă de regulile lor. Astfel, în timp ce Lessing vedea în Shakespeare pe adevăratul realizator modern al *Poeticii* lui Aristotel, Wieland recunoaşte în acelaşi poet un spirit cu desăvîrşire descătuşat de disciplina clasică. Prin această descătuşare a ajuns Shakespeare să egaleze puterea creatoare a naturii.

Iată deci un acord destul de interesant între shakespearieni şi antishakespearieni, între cei care-l condamnau pentru a nu fi respectat modelele clasice şi cei care-l venerau pentru a le fi călcat. Shakespeare ar fi fost deci un poet barbar, divergent faţă de marea linie tradiţională pornită din Grecia clasică şi îmbogăţită în epoca Renaşterii. Dar iată-ne foarte departe astăzi de aceste vechi concluzii ale criticii shakespeariene. Istoriografia literară modernă a înmulţit dovezile că Shakespeare

este un poet reprezentativ al Renaşterii, termenul final, înflorirea cea mai înaltă şi cea mai fină a întregii tradiţii umaniste europene. Substanţa de cultură a marelui poet englez este dintre cele mai bogate şi rădăcinile ei coboară adînc în lumea de motive, de forme, de gîndiri ale antichităţii şi ale clasicismului. S-ar fi putut să fie altfel pentru poetul englez cel mai de seamă al secolului al XVI-lea?

Receptarea Renaşterii în Anglia s-ar fi produs mult mai devreme, dacă lungile nenorociri ale războiului de o sută de ani şi ale războiului celor două roze nu s-ar fi opus acestui proces. Încă din secolul al XIV-lea, Chaucer călătoreşte pe continent, cunoaşte literatura franceză şi italiană şi împrumută acestora mai multe dintre motivele operei sale principale, *Povestirile din Canterbury*. Ceea ce este însă mai remarcabil decît aceste împrumuturi şi decît numeroasele referinţe clasice în opera lui Chaucer, este însuşi felul artei sale, pătrunsă de un asemenea simţ al individualităţii omeneşti, de o asemenea măiestrie în zugrăvirea portretului fizic şi moral al diferitelor categorii de englezi din vremea sa, încît Chaucer apare, într-o vreme atît de legată încă de cultura evului mediu, drept un adevărat artist renascentist, un Boccaccio englez. Curînd însă se aud zăngăniri de arme: Anglia se îmbracă în zale pentru a-şi menţine posesiunile ei în Franţa, pentru a impune pe tronul Angliei una din cele două familii rivale de pretendenţi, pe York sau pe Lancaster. Cînd însă Henric VII, la sfîrşitul secolului al XV-lea, reuşeşte printr-o căsătorie fericită să pună capăt sîngerosului război civil şi, în locul nobilimii decimate, înfloreşte o nouă clasă socială, care începe să dea o nouă menire Angliei, devenită pînă la sfîrşitul veacului următor, cea mai mare putere navală şi comercială a lumii, cultura se înapoiază către izvoarele Renaşterii, către frecventarea poeţilor şi gînditorilor antici şi italieni. Întocmai ca de atîtea ori în istoria lumii, o ţară care ajunge la nivelul dezvoltării sociale, atins de o altă ţară înaintea sa, se deschide influenţei acesteia din urmă, se călăuzeşte după modelele ei, contractează o adevărată alianţă ideologică cu cultura ei. Acesta este felul relaţiilor care se stabilesc între Anglia şi Italia după potolirea ultimei erupţii medievale a războiului celor două roze. Un sol al umanismului italian, Cornelio Vitelli, apare în Anglia şi devine profesor la Oxford. Universitatea oxfordiană devine centrul renumit al studiilor greceşti; profesează aici William Grocyn, fost elev al lui Chalcondylas şi al lui Angelo Poliziano. Un alt umanist englez, Linacrus, devine colaboratorul veneţianului Aldus Manutius în pregătirea marii sale ediţii din Aristotel; John Colet călătoreşte în Italia, unde devine prietenul lui Pico della Mirandola şi al lui Marsilio Ficino. Umanismul englez dobîndeşte o asemenea dezvoltare încît la începutul secolului al XVI-lea produce una din cele mai de seamă figuri ale întregului umanism european, pe Thomas Morus, prietenul lui Erasmus, autorul *Utopiei*, povestire de tipul romanelor utopice ale alexandrinismului, dar animată de năzuinţele societăţii engleze ale vremii sale. În tot timpul primei jumătăţi a secolului al XVI-lea, se înmulţesc traducerile din greci, din latini, din umaniştii moderni. Poeţii originali îi urmează în drumurile umanismului, imită modelele italiene şi franceze. Încă din vremea domniei lui Henric VIII şi în jurul nefericitei lui soţii, Ana Boleyn, se formează un grup de poeţi sub influenţe umaniste şi italiene, uneori franceze. Thomas Wyatt scrie satire horaţiene, sonete ca Petrarca, rondouri ca ale lui Clément Marot; într-o poezie recomandă resemnarea lui Epictet. Henric Surrey traduce din Virgiliu, compune sonete petrarchiste, introduce pentametrul iambic, după modelul aşa-ziselor *versi sciolti* italieneşti. Curentul se intensifică sub domnia Elisabetei, în a doua jumătate a secolului al XVI-lea, devenită epoca înfloririi umanismului englez.

Thomas Sackville, conte Dorset, vărul reginei, dă în *Oglinda Magistraţilor* o serie de monologuri ale unor personaje ilustre ale istoriei, inspirate de culegerea biografică a lui Boccaccio, *De casibus virorum et feminarum illustrium.* John Lyly, secretarul lordului Oxford, tipul englezului italienizat al vremii, dă în *Euphues* un roman filozofic platonizant, apoi tragedii cu subiecte antice ca ale italienilor şi creează stilul eufuistic care, prin întinsa folosinţă dată exprimării figurative şi aluzive, jocurilor de cuvinte şi paradoxurilor, reprezintă varianta engleză a manierismului, în care sfîrşeşte Renaşterea pe continent. Philipp Sidney, alt reprezentant al marii aristocraţii engleze, favoritul Elisabetei, cunoaşte pe Ronsard şi scrie ca şi acesta sonete dedicate unei mari iubiri; compune vestita lui *Arcadie*, o pastorală în gustul celor scrise pe continent de Sannazar, de Montemayor sau de aceea ulterioară a lui Honoré d'Urfé. Edmund Spenser dezvoltă un motiv al romanelor medievale cavalereşti în *Regina Zînelor*, dar compune sonete platonizante, apoi *Imnuri către iubirea şi frumuseţea cerească*, în care inspiraţia platonică este evidentă.

Iniţierea, ba chiar moda umanistă şi italienizantă, deveniseră atît de puternice şi de întinse, încît Roger Ascham, reprezentantul pietăţii mai vechi, se plînge în *The Schoolmaster*, pe la mijlocul secolului al XVI-lea, că tinerii englezi reveniţi din Italia au mai mult respect de *Triumfurile* lui Petrarca decît de *Cartea Genezei*, preţuiesc mai mult o povestire a lui Boccaccio decît una a *Bibliei* şi tratatul *De officiis* al lui Cicero mai mult decît *Scrisorile* Sf. Pavel. Curentul progresa însă, fără posibilitate de oprire. Regina, ca şi doamnele din înalta societate, citesc în original pe Cicero, pe Platon şi pe Xenofan. Cînd ambasadorul Veneţiei pronunţă la curtea Angliei, discursul său de prezentare în limba latină, regina îi răspunde în greceşte. Umanismul devine o modă, cu repercusiuni surprinzătoare în moravurile vremii. După ştiri din epocă, citate uneori, cînd regina vizita domeniile marilor nobili, îi ieşeau în faţă zeii penaţi ai castelului pentru a o conduce către apartamentele sale, driade ieşeau din boschete pentru a o saluta, satiri se jucau pe peluze; Diana o întîmpina cînd pleca la vînătoare şi Cupidon îi oferea săgeata lui de aur.

Cultura şi atmosfera umanistă a secolului al XVI-lea englez, descrise adeseori de istoria şi critica literară, sînt absolut evidente. Veacul nu era deci atît de „barbar", precum credea Voltaire. Şi Shakespeare, în mijlocul acestui veac, nu putea fi un autor desprins cu totul de tradiţiile umaniste ale Europei Occidentale, o explozie grandioasă a puterii de creaţie a naturii, cum a crezut Wieland şi atîţia alţii în acelaşi timp. Este adevărat că iniţierea umanistică în limbile clasice a lui Shakespeare s-a produs într-un timp destul de scurt, în intervalul celor vreo şapte ani cît a fost elevul aşa-zisei *Grammar School*, la Stratford, unde se învaţă latina, elemente de greacă, de franceză şi italiană şi se citeau autorii, mai ales cei latini. În oda compusă în cinstea memoriei prietenului său William Shakespeare, Ben Johnson a rezumat starea iniţierii clasice a lui Shakespeare, scriind că acesta ştia puţin latina şi încă mai puţin greaca: *small Latin and less Greek.* Dar peste învăţătura şcolară a lui Shakespeare, s-au depus bogatele achiziţii umaniste obţinute prin variate lecturi clasice în limba engleză, prin cunoaşterea poeţilor englezi umanişti ai epocii sale, prin frecventarea învăţatelor cercuri aristocratice, în care poetul găsise un protector şi un prieten în contele Southampton. Într-o fază a criticii shakespeariene, ulterioară aceleia descrise mai sus, s-a relevat tocmai întinderea şi varietatea culturii lui Shakespeare. Astfel, în ale sale *Prelegeri asupra artei şi literaturii dramatice*, din 1808, Aug. Wilhelm Schlegel a insistat asupra vastităţii culturii lui Shakespeare, îndatorate deopotrivă umanismului, izvoarelor istorice interne,

observaţiei naturii, meseriilor, tradiţiilor şi credinţelor populare. Şi, de unde secolul al XVIII-lea crezuse în ignoranţa lui Shakespeare, epoca mai nouă a fost uimită tocmai de bogăţia culturii sale, astfel încît, atunci cînd s-a pus problema paternităţii operei shakespeariene, unii istorici au crezut că o pot atribui, tocmai din pricina adîncimii şi felurimii învăţăturii manifestate de ea, lui Bacon de Verulam, spiritul cel mai învăţat al epocii. Ipoteza a fost, evident, înlăturată, iar ştiinţa lui Shakespeare n-a mai trebuit să fie altfel explicată decît prin puterea unei minţi geniale de a cuprinde şi de a introduce în sintezele sale întreaga cultură a unei epoci. Studiul izvoarelor, căruia istoria literară îi consacră astăzi silinţe atît de stăruitoare, îşi propune o temă prea îngustă, deoarece dincolo de stabilirea unor locuri paralele între două opere succesive şi independent de identificarea unor influenţe precise, există fenomenul integrării unei culturi în toate operele geniale ale poeziei. Şi, astfel, după cum Dante dezvoltă în expresie poetică întreaga lume de gîndire a evului mediu şi a scolasticii, după cum Balzac introduce în viziunea sa asupra societăţii franceze în epoca Restauraţiei şi a regelui burghez toate elementele ştiinţelor istorice, sociale şi biologice ale vremii sale, Shakespeare este poetul cel mai reprezentativ al Renaşterii şi al umanismului.

Caracterul renascentist şi umanistic al operei shakespeariene poate fi urmărit în planul formelor, al motivelor şi izvoarelor, al procedeelor de artă şi al spiritului ei general. Aceste felurite planuri posedă, după metoda aplicată aici, însemnătăţi deosebite, încît urmează să le tratez cu dezvoltări felurite după însemnătatea pe care mi se pare că le-o pot recunoaşte.

Formele dramei shakespeariene sînt tragedia istorică şi legendară, comedia de caracter, pastorala, feeria şi basmul dramatic. Tragedia istorică apare, mai întîi, în Renaşterea italiană. Într-un moment cînd umanismul dezvăluise marile izvoare istorice ale antichităţii cu mulţimea lor de caractere şi fapte măreţe şi grozave, s-au găsit şi scriitorii dispuşi să le prezinte în tragedii. Începutul îl face, în 1515, Trissino cu tragedia *Sofonisbe*, care înfăţişează soarta soţiei regelui Numidiei primindu-şi moartea de la Massinissa, fostul ei logodnic, devenit acum duşmanul patriei sale. Faptele sînt narate în Titus Livius şi, din materia lor, Trissino compune o tragedie cu coruri, după modelul lui Sofocle şi Euripide. Genul tragediei istorice află condiţii particulare de dezvoltare dincolo de Alpi, cînd resentimentele trezite de războaiele religioase aduc în Franţa, la mijlocul secolului al XVI-lea, interzicerea vechilor mistere. În acest moment se gîndesc poeţii să compună, după modelul lui Trissino, tragedii cu subiecte antice. Atunci scrie Jodelle *Cleopatra* sa. Alteori, poeţii compun tragedii cu subiecte împrumutate istoriei mai mult sau mai puţin îndepărtate a popoarelor moderne. Este cazul lui Giovanni Ruccelai, autorul *Rosamundei*, în care ni se înfăţişează o întîmplare din vremea longobarzilor, şi al lui Tasso, autorul lui *Torrismondo*, dramatizarea unui episod din istoria goţilor. În fine, uneori poeţii îşi găsesc subiectele lor în culegerile novelistice ale vremii, ca de pildă Giraldi în *Orbecche*, după o întîmplare narată de el însuşi mai înainte. Iată deci că rădăcinile tragediei istorice cu subiecte antice, naţionale sau nuvelistice, ale lui Shakespeare, de pildă *Iulius Caesar*, *Richard III* sau *Othello*, coboară pînă în Italia Renaşterii. Prin felul alegerii temelor sale, Shakespeare ne apare ca un poet renascentist.

Acelaşi este cazul comediilor lui Shakespeare. Multă vreme publicul Renaşterii s-a mulţumit numai cu comediile antice ale unui Plaut şi Terenţiu, prelucrate adeseori de autorii italieni. În unele cazuri, scriitorii au contaminat teme din ambii poeţi

comici latini, ca de pildă Ariosto în *I Suppositi* unde apare tipul lui Petrucchio, pe care Shakespeare îl va relua în *Scorpia îmblînzită*. În amintita comedie a lui Ariosto, ca şi în cele ale lui Machiavelli sau Aretino, apare şi comicul de caracter, adică acea specie în care faptele comice izvorăsc nu din hazardul situaţiilor, cum era mai totdeauna cazul în vechea comedie, dar din caracterul personajelor. Un caracter atît de bine conturat ca cel al lui Fra Timoteo în *Mandragola* lui Machiavelli sau *Il Ipocrito* în comedia lui Aretino a devenit baza istorică a noii comedii de caracter, ilustrată de Shakespeare în *Nevestele vesele din Windsor*, în *Scorpia îmblînzită*, în *Cei doi tineri din Verona* şi în altele. Comedia de caracter a lui Shakespeare n-ar fi fost posibilă fără temelia aşternută de poeţii italieni ai Renaşterii, încă din prima jumătate a secolului al XVI-lea. Deci, şi prin această parte a operei lui, Shakespeare ne apare ca un poet al Renaşterii.

În fine, a treia specie dramatică a acestei epoci a fost pastorala. Renaşterea cunoscuse, pînă la un moment dat, numai pastorala narativă, o dezvoltare a idilei antice, de pildă *Arcadia* lui Sannazzaro. La mijlocul secolului al XVI-lea, Agostino Beccari scrie şi face să se reprezinte prima dramă pastorală *Il Sacrificio*. Genul culminează curînd cu *Aminta* lui Tasso, compunere graţioasă cu personaje nobile sau legendare, costumate în păstoriţe şi păstori îndrăgostiţi, angajate într-un conflict fără adîncime, repede rezolvat prin punerea de acord a amanţilor împăcaţi. Pastorala renascentistă a dat consecinţe importante în opera lui Shakespeare, ca de pildă în *Cum vă place*, dar cu o aprofundare superioară a situaţiilor, apoi şi în alte piese unde elementul pastoral joacă un rol mai mic sau mai mare, ca în *Visul unei nopţi de vară*, în *Povestire de iarnă*, în *Cymbelin*, în *Furtuna* şi în altele. Critica shakespeariană a arătat uneori că adevăratul aport original al marelui poet englez la lumea de forme dramatice a Renaşterii este feeria şi basmul, adică tocmai *Visul unei nopţi de vară* sau *Povestire de iarnă*, *Cymbelin* şi *Furtuna*. Dar, în afară de faptul că în toate aceste bucăţi elementul pastoral posedă o dezvoltare destul de mare, se poate face observaţia că şi în prototipurile mai vechi ale genului, de pildă în *Aminta* lui Tasso sau în *Pastor Fido* a lui Guarini, aspectul liric cunoaşte o asemenea extindere, încît nu este de loc nepotrivit a face să descindă şi feeria ca şi drama lirică shakespeariană, din modelele stabilite de poeţii Renaşterii italiene. Originalitatea lui Shakespeare, una din cele mai puternice în întreaga literatură a lumii, nu stă deci în genurile cultivate de el, în cadrele formale ale creaţiei sale. Acestea au apărut în Renaşterea italiană şi se bucurau de o răspîndire europeană. Folosindu-le, Shakespeare ne apare ca un poet al Renaşterii. Este prima formă a apartenenţei marelui poet la epoca sa.

Acelaşi lucru se poate spune despre motivele şi izvoarele shakespeariene. Shakespeare este poetul unei epoci în care originalitatea motivului nu se bucură de preţuirea acordată acestuia mai tîrziu. Spectatorilor le plăcea mai degrabă să regăsească motive şi figuri cunoscute, aşa cum ascultătorilor de basme din toate epocile le-a plăcut regăsirea aceloraşi eroi, a lui Făt-Frumos sau a Ilenii Cosînzenii, salutaţi ca nişte vechi cunoştinţe. Întocmai ca Ariosto, ca Rabelais sau ca Cervantes, Shakespeare foloseşte deci întreaga lume de motive a trecutului. Temele principale sau episodice ale dramelor sale sînt împrumutate deci dintr-un mare număr de izvoare: vechile cronici engleze, folclorul creaţiei dramatice şi epice engleze ceva mai vechi, dar şi izvoarele umanistice, adică literaturile antice şi acele ale Renaşterii în ţările romanice. Astfel, în *Comedia erorilor*, este reluat motivul confuziei între doi fraţi gemeni din *Menaechmi* lui Plaut. În *Cei doi tineri din Verona*, critica a identi-

ficat episoade inspirate de pastorala lui Montemayor, *Diana*, de pildă episodul travestirii eroinei pentru a-şi putea urmări iubitul şi al rătăcirii celor doi amanţi într-o pădure. Grozăviile unor episoade din *Titus Andronicus*, ca de pildă tăierea mîinilor şi limbii fiicei lui Titus de către teribilul Aaron, a putut fi inspirată de povestirea Philomelei din *Metamorfozele* lui Ovidiu, după cum caracterul scelerat, în orgoliul său, al lui Titus aminteşte neapărat de *Hercules furens* al lui Seneca. *Romeo şi Julieta* dramatizează o întîmplare povestită de nuveliştii italieni, de Masuccio din Salerno, de Luigi da Porta şi de Bandello, transmisă prin prelucrarea franceză a lui Pierre Boisteau din *Histoires Tragiques*, prelucrare care inspirase şi alte drame şi naraţiuni engleze, înaintea lui Shakespeare. Întîmplarea lui Othello provine dintr-o nuvelă a veneţianului Cinthio. Dramele romane, *Julius Cesar*, *Antoniu şi Cleopatra* şi *Coriolan*, împrumută subiectele lor din *Vieţile paralele* ale lui Plutarch, pe care Shakespeare le citise în traducerea engleză a lui Thomas North, făcută după versiunea franceză a lui Amyot. *Timon din Athena* era cunoscut din *Viaţa lui Antoniu* a lui Plutarch şi dintr-un dialog al lui Lucian, netradus în englezeşte încă în epoca elisabetană, dar ale cărui ecouri pot fi indetificate în mai multe scrieri ale aceleiaşi vremi. N-am putut da decît puţine izvoare din numeroasele stabilite de critică şi care aduc dovada incontestabilă a participării lui Shakespeare la întreaga cultură a Renaşterii şi a umanismului.

Mai mult însă decît prin genurile dramatice cultivate sau decît prin motivele şi izvoarele sale, caracterul renascentist al operei lui Shakespeare se vădeşte în scopul pe care pare a-l da literaturii. Încercînd o foarte largă generalizare asupra producţiei literare în epoca anterioară Renaşterii, mi se pare că scopul ei a fost mai mult să dea un aliment imaginaţiei decît cunoaşterii, să amuze mai mult decît să instruiască. Facem această generalizare cu deplina conştiinţă că o idee atît de generală s-ar putea să nu subsumeze toate faptele. Dar dacă mă întreb pentru care motive scriau vechii povestitori, mi se pare că s-ar putea afirma că scopul lor era să intereseze pe ascultători sau pe cititori prin caracterul rar, neaşteptat şi extraordinar al faptelor povestite. Autorii eposurilor medievale şi al romanelor cavalereşti nu ocupau o poziţie mult deosebită de aceea a povestitorilor populari, adică a acelora care debitează unui public adunat într-o şezătoare întîmplările de necrezut ale unui erou iubit. Fiecare din noi a făcut această experienţă cel puţin în anii copilăriei, cînd ascultam din gura unei persoane mai bătrîne, depozitară a vechilor basme, povestirea faptelor eroice şi minunate ale unui erou simpatic prin tinereţea, prin forţa, prin curajul şi prin priceperea lui, capabil să asigure victoria cauzei lui bune împotriva unor adversari brutali sau a unor uneltitori vicleni, vrednici de ură. Ascultătorii basmelor populare nu descoperă aspecte necunoscute ale omului, nu pătrund în regiunea mai adîncă a jocului motivelor în sufletul omenesc, nu se bucură pentru că ajung a cunoaşte pe om în chip mai profund, ci pentru că urmăresc înlănţuirea plină de surprize a faptelor, delectabilă pentru imaginaţie. Cu acest fel de interes urmărim însă nu numai basmele populare, dar şi poemele eroice sau romanele cavalereşti ale evului mediu. Întîmplările lui Roland, ale lui Siegfried, ale lui Igor, ale regelui Arthur şi ale cavalerilor săi şi, pînă mai tîrziu, aventurile lui Amadis, nu s-au adresat altei părţi a sufletului şi n-au provocat o altă atitudine din partea publicului lor decît aceea a ascultătorilor de basme. Înrudit cu interesul epic a fost şi acela dăruit producţiei dramatice, deşi în misterele şi moralităţile medievale se poate semnala şi intenţia autorilor de a întări credinţa şi de a transmite bunele precepte morale. Nimeni dintre spectatorii teatrului medieval nu făcea

însă o descoperire morală, nu cîştiga o nouă perspectivă etică, necunoscută din predicile de amvon. Ceea ce era mai ales interesant pentru aceşti spectatori era regăsitrea episoadelor atît de mişcătoare ale legendelor sacre sau pe acele ale omului bogat în lumea lui de zădărnicii etc.

Într-o lucrare relativ recentă, *Literatura europeană şi evul mediu latin*, istoricul literar german E. R. Curtius aminteşte vechea doctrină a lui Quintilian, după care scopul retoricii este *să învețe, să mişte şi să delecteze (docere, movere, delectare)*, al poeziei însă numai acesta din urmă, *simpla delectare (solam voluptatem)*. Curtius urmăreşte transmiterea acestei idei în evul mediu. Poezia ca delectare a fost o categorie constitutivă în literatura medievală; dar dacă nu se poate contesta nici intenția acesteia de a mişca şi de a transmite învăţături morale, de pildă în teatru sau în producţia didactică, nu este mai puţin adevărat că aceste învăţături nu îmbogăţeau fondul de maxime propagate de biserică şi de şcoală, şi, în genere, unanim cunoscute.

Este necesar să cunoaştem aceste vechi împrejurări, pentru a înțelege bine ce a adus nou Renaşterea în literatură. Încă din zorile ei, *Divina Comedie* a lui Dante aduce revelaţii extraordinare asupra sufletului omenesc, asupra pasiunilor, asupra prăbuşirilor şi înălţărilor lui, într-un fel pentru care nu putem cita nici o analogie în toată literatura narativă anterioară. Din acest moment, poezia nu este numai aliment al imaginaţiei; ea devine acum instrument de cunoaştere a sufletului omenesc şi a societăţii. Un nou fel al interesului literar însoţeşte de aci înainte, prin felul în care înfăţişează mecanismul sentimentelor omeneşti, nuvelistica italiană, poemele eroi-comice, pastoralele, comediile de caracter, noul roman. Întreagă această producţie, ilustrată de Boccaccio, de Ariosto, de Rabelais sau de Cervantes, se deosebeşte de toată literatura anterioară, de literatura evului mediu, printr-o cunoaştere mai adîncă a omului, prin mulţimea ei de observaţii asupra sufletului individual şi a societăţii, incomparabil mai întinse.

Drama shakespeariană apare în cîmpul acestei revoluţii literare. Niciodată, de cînd scriitorii începuseră să scrie teatru, nu se aruncaseră sonde atît de adînci în sufletul omenesc. Shakespeare pricepe omul din bazele lui somatice. Trăsăturile corporale, temperamentele fizice, devin elemente ale caracterelor şi, din acestea, decurge acţiunea dramelor. Conjuraţia lui Brutus şi Cassius, în *Iulius Caesar*, este un fapt al vechii aristocraţii senatoriale împotriva dictaturii şefului partidului popular, dar această conjuraţie este sprijinită de temperamentele celor doi conjuraţi, de melancolia lui Brutus, de irascibilitatea lui Cassius, om uscăţiv, concentrat şi amar. Faptele de groază ale lui Richard III provin din diformitatea lui corporală şi din resentimentele pe care aceasta le trezeşte în sufletul lui. Shakespeare pricepe, ca nimeni altul înainte, întreaga complexitate psihică, îmbinarea notelor contradictorii în acelaşi caracter, ca de pildă cruzimea bestială, înaltul simţ cavaleresc al onoarei şi iubirea cea mai delicată în *Othello*, ura nestinsă şi tandreţea paternă în *Shylock*. Toţi poeţii trecutului zugrăviseră caractere unitare, structuri dominate de o singură pasiune. Shakespeare prezintă omul interior devastat de lupta tendinţelor lui contradictorii. Această împrejurare îi permite să zugrăvească nu numai omul static, acelaşi în toate manifestările sale, dar caractere în devenire, evoluînd între poli opuşi, ca Timon, care de la extrema bonomie şi generozitate ajunge la mizantropia cea mai neagră. Adîncă şi fără precedent este la Shakespeare intuiţia filiaţiilor şi afinităţilor între caracterele aceleiaşi familii, ca în *Regele Lear*, unde fiecare din fiicele acestuia, Gonerill şi Regan pe de o parte, Cordelia pe de alta,

întrupează cîte unul din aspectele firii tatălui: orgoliul lui abuziv de mare feudal, adîncimea simţirii lui umane, căreia i se limpezeşte pînă la urmă soarta plină de suferinţă a mulţimilor omeneşti. Poetul ştie să urmărească alternanţa motivelor, felul uimitor al succesiunii lor, ca de pildă în scena certei dintre Brutus şi Cassius (*Julius Caesar*, IV, 3), unde mînia urcă pînă la paroxism, dar cade apoi, se istoveşte prin excesul ei şi se transformă în înduioşare, în iubire prietenească. Marele psiholog cunoaşte multiplicitatea de planuri ale structurii morale a omului şi invazia spre suprafaţă a celor mai adînci dintre acestea: voinţa de putere a lui Macbeth, evocată din străfunduri, devenită conştientă de sine, apoi obsedantă, tiranică şi devastatoare. Observaţia poetului se opreşte, uneori, în faţa aspectelor crepusculare ale conştiinţei: cunoaşte fenomenul sugestiei, vorba aruncată în treacăt lui Brutus şi care prinde rădăcini în cugetul lui, trezindu-i ambiţia, simţul răspunderii istorice; cunoaşte şi descrie visul, delirul, halucinaţia şi nebunia. Zadarnic am căuta, în întregul trecut al literaturii, o materie de observaţii asupra omului, la fel de bogată, exactă şi adîncă cum este aceea a caracterelor lui Shakespeare. Poetul englez rămîne cel mai mare psiholog al literaturii universale, pînă la acela care îi seamănă mai mult prin puterea lui scormonitoare, prin raza de lumină aruncată asupra laturilor ascunse şi contradictorii ale sufletului: Dostoievski. Dar lucrul n-ar fi devenit posibil fără marea faptă care a dat un nou scop literaturii în Renaştere, transformînd-o într-un instrument de investigaţie şi cercetare a omului. Vastitatea şi profunzimea cunoaşterilor lui Shakespeare constituie manifestarea unui poet al Renaşterii, a celui mai însemnat din această epocă.

Îl uneşte, în fine, pe Shakespeare cu epoca sa, înţelegerea filozofică a vieţii. Sensul spiritual-istoric al acestei epoci a fost acela de a înlocui vechea perspectivă teologică asupra lumii cu una formată în reflecţia filozofică şi în cercetarea ştiinţifică. Cultura spirituală a lumii a fost condusă veacuri de-a rîndul de biserică şi de învăţătura ei. Începînd însă din secolul al XV-lea şi, mai întîi în Italia, apare tipul unui cugetător liber, care îşi extrage îndemnurile din libera speculaţie a filozofilor antici, substituie autorităţii cercetarea şi pe aceasta o duce pînă la punctul în care poate înlocui vechea imagine a universului cu una nouă, pusă de acord cu datele observaţiei; descoperă simţul critic în comparaţia vechilor manuscrise, dintre care ştie să aleagă pe cele autentice, aplică această metodă chiar textelor sacre, garantate de biserică. Figurile reprezentative ale acestei vremi sînt Copernic, Giordano Bruno, Lorenzo Valla, Galileo Galilei, Montaigne şi Lodovico Vives. Shakespeare aparţine aceleiaşi linii a cugetării descătuşate, în rebeliune faţă de dogmatismul anterior. S-au grupat uneori locurile din dramele lui Shakespeare care ar putea reface doctrina filozofică a poetului, deşi într-o creaţie obiectivă, cum este drama, ideile nu sînt ale poetului, ci ale personajelor lui. Totuşi, cînd expresia acestor idei apare în împrejurări cînd personajele aruncă priviri larg cuprinzătoare asupra vieţii, nu putem să nu auzim în ele glasul însuşi al poetului, mai ales dacă ele nu sînt contrazise şi echilibrate de alte idei. S-a arătat astfel că mai toată materia de reflecţie a dramelor shakespeariene, mai ales în epoca medie a creaţiei poetului, reprezintă punctele de vedere ale unui scepticism radical, uneori ale unui nihilism deznădăjduit, care nu recunoaşte nici o lege morală în lume. „Viaţa este o poveste istorisită de un idiot, fără niciun sens", reflectează Macbeth (V, 1) cînd primeşte vestea morţii reginei. Nu poate vorbi aşa decît un om care a pierdut orice credinţă, cineva care se găseşte în paroxismul crizei morale. Putem oare nădăjdui o restabilire a echilibrului moral al lumii în viaţa de dincolo de moarte? Nu ştim însă nimic despre ce

se întîmplă după aceasta şi numai nesiguranţa noastră cu privire la tărîmurile din care nimeni nu s-a întors, prelungeşte existenţa mizerabilă a omului (*Hamlet*, III, 1). Astfel de reflecţii într-o operă poetică ar fi fost cu neputinţă, în Anglia, cu un secol mai devreme. Prezenţa lor în operele lui Shakespeare se explică prin valul de ateism care se revarsă asupra Angliei, la sfîrşitul secolului al XVI-lea, ca o expresie a luptelor împotriva catolicismului şi a unora din influenţele materialismului mecanicist, în felul lui Pomponatius, absorbite în aceste împrejurări. Raţionalismul filozofic, într-o primă formă a luptei lui antidogmatice, cunoaşte astfel de manifestări nihiliste. Pînă cînd să recunoască o altă ordine şi semnificaţie a lumii, revelate de raţiune, lupta antidogmatică împotriva vechilor credinţe, tăgăduieşte orice ordine şi orice semnificaţie. Momentul acesta poate fi identificat într-unele din dramele lui Shakespeare.

Apare apoi un scepticism mai blînd, care nu deznădăjduieşte dar care rămîne agnostic. Nu putem cunoaşte nimic, fiindcă nu putem ieşi din individualitatea noastră. Orice cunoaştere se formează în raport cu felul intereselor, al dispoziţiilor, al pasiunilor noastre. Din această pricină se iveşte extrema varietate a opiniilor, a gusturilor, a legilor, a moravurilor omeneşti. Este momentul reprezentat de scepticismul lui Montaigne. Opera acestuia, tradusă în englezeşte de Florio, era citită în cercul prietenilor lui Shakespeare şi, cu siguranţă, de acesta însuşi. Critica a stabilit diferite locuri paralele între dramele lui Shakespeare şi *Essais*-urile lui Montaigne, recunoscute astfel ca nişte izvoare ale celor dintîi. Cînd în scena dintre Hamlet şi prietenii săi, Rosenkranz şi Güldenstern, aceştia refuză, din prudenţă curteană, să se asocieze observaţiei că „Danemarca este o închisoare", Hamlet le răspunde: „Atunci nu este pentru voi: pentru că, în fond, nici un lucru nu este bun sau rău; gîndirea noastră îl face de un fel sau altul. Pentru mine este o închisoare". S-a pus în paralelism această reflecţie a lui Hamlet cu aceea a lui Montaigne (în *Essais*, I, XI): „Ceea ce numim rău sau suferinţă nu este nici rău nici suferinţă; numai reprezentarea noastră le dă această calitate". Reflecţia lui Hamlet este deci tipic montaignană. Cînd Hamlet cugetă cu melancolie la soarta stăpînitorilor, deopotrivă cu a celor mai umili cerşetori, în momentul cînd, prin moarte, intră deopotrivă în ciclul material al naturii, în gura eroului lui Shakespeare apare o figură de stil împrumutată lui Montaigne. „Regele gras şi cerşetorul slab sînt numai două mîncări (pentru viermi); două feluri pentru o singură masă" spune Hamlet (IV, 3), ca şi Montaigne: „Inima şi trupul unui mare împărat triumfător, iată dejunul unui mic vierme" (*Essais*, II, 12). Nu vom reproduce toate textele paralele ale lui Shakespeare şi Montaigne. Critica a obţinut de mult dovada ecourilor filozofului francez în operele lui Shakespeare. Scepticismul acestuia, format în practicarea izvoarelor amintite sau pe orice altă cale, este un alt aspect al unei gîndiri descătuşate, dar care n-a atins încă terenul unor noi certitudini filozofice şi morale.

Dar dacă nu putem cunoaşte nimic, dacă despre lucruri ştim numai cum ne apar, nu cum sînt ele în realitate, nu cumva viaţa este o iluzie inconsistentă, ceva ca un vis sau ca o reprezentaţie de teatru? Poate că moartea nu este altceva decît trecerea dintr-un somn în altul. „Numai teama de visurile care ne pot apărea, atunci cînd lepădăm apăsarea pămîntului, ne sileşte să rămînem liniştiţi şi să lăsăm mizeria să îmbătrînească" (*Hamlet*, III, 1). În *Cum vă place* (II, 7), Ducele, care şi-a pierdut tronul şi trăieşte acum în pădurea Ardenilor, reflectează cu melancolie la jocul oamenilor pe marele teatru al lumii. Jack melancolicul îl confirmă: „da, lumea-întreagă este doar o scenă". În *Visul unei nopţi de vară*, personajele stau sub vraja

lui Puck, care le-a încurcat minţile şi le face să se înşele asupra obiectului iubirii lor, pe care îl percep, de altfel, cu deplină înşelare: frumoasa Titania găseşte încîntător şi îmbrăţişează cu foc un ins cu cap de măgar. Nu cumva sîntem tot timpul prada unor astfel de iluzii? În *Scorpia îmblînzită*, un biet beţiv, Sly, este transportat, în timpul somnului, în palatul unui duce şi este făcut să creadă, la deşteptare, că el este ducele şi că i se cuvin semnele de respect şi răsfăţurile cu care este înconjurat. În *Regele Lear*, Edgar îl face să creadă pe bietul tată orb, făcîndu-l să alunece de pe o piatră, că a căzut de pe stîncile înalte de la Doover. Imaginaţia se substituie tot timpul realităţii. În *Furtuna*, Prospero pune la cale, prin arta lui vrăjitorească, o mascaradă a spiritelor aeriene, pe care apoi o risipeşte. La fel se întîmplă, reflectează Prospero, cu viaţa întregii lumi: „Sîntem făcuţi din aceeaşi stofă ca visele noastre şi scurta noastră viaţă este înconjurată de somn" (*Furtuna*, IV, 1). Comparaţia vieţii cu teatrul şi cu visul a fost un motiv literar care, apărut în antichitate, a cunoscut o întinsă difuziune în Renaştere. Istoricul acestui motiv a fost făcut de mai multe ori şi eu însumi am consacrat o scurtă cercetare temei *lumea ca teatru*. Faptul ca aceste motive revin atît de des în Renaştere, la Marsilio Ficino, la Erasmus, la Vives, pînă să găsească mari întrupări literare la Shakespeare şi la Calderon, se explică prin acelaşi scepticism care se instalează în gîndirea Renaşterii, atunci cînd reflecţia filozofică înlocuind vechile dogme ale bisericii, produce o criză a tuturor certitudinilor, sentimentul iluzionismului universal.

A rămas oare Shakespeare totdeauna la poziţiile scepticismului? Gîndirea filozofică liberă, marea cucerire a Renaşterii, nu i-a oferit niciodată terenul solid al unor certitudini? Ca atîtea alte mari spirite ale Renaşterii, nutrite în înţelepciunea antichităţii, Shakespeare întrevede posibilitatea unei reforme a omului şi a societăţii, prin apropierea lor de norma naturii. În *Furtuna* (II, 7), Gonzalv crede în posibilitatea altei lumi, liberă de egoismul societăţii din timpul său: „fără bogăţii şi sărăcie, fără servitori, fără contracte şi moştenire, fără împărţiri ale pămîntului, fără arătătoare de drumuri, fără cîmpii cultivate şi fără podgorii, fără grîu, vin, ulei, metale şi fără meşteşuguri": omul revenit la starea de natură. A fost semnalat un pasaj din Montaigne (*Essais*, I, 30) care cuprinde aceeaşi evocare în aceleaşi forme, cu aceleaşi cuvinte. Este una din utopiile atît de frecvente în Renaştere, deopotrivă cu acele ale lui Thomas Morus, Campanella, Bacon. Interesant este la Shakespeare nu conţinutul utopiei sale, ci îndemnul de a fantaza utopic, ca o expresie a dorinţei de reforme atît de caracteristică pentru cultura critică a timpului. Pînă să se lumineze o altă lume, pusă de acord cu raţiunea omului, poetul întrevede un om regenerat prin viaţa în mijlocul naturii, departe de fastul şi crimele curţilor. Este în *Cybelin*, cazul fraţilor Belarius şi Gauderius, crescuţi în pustietate şi care au devenit oameni drepţi, puri, viteji şi iubitori de oameni. Shakespeare afirmă deci posibilitatea reformei omului în adîncime, dar pentru aceasta nu poate recomanda altceva decît retragerea din corupta societate a timpului său, ceea ce de altfel nu era o soluţie pentru că lăsa neatinsă vechea orînduire a societăţii care putea trăi netulburată mai departe, alături de solitarul regenerat prin natură. Tipul omenesc pe care poetul îl preţuieşte mai mult, pentru că de el se pot lega speranţele lui cele mai bune, nu mai este cavalerul, omul de arme, personajul reprezentativ al feudalităţii. Întocmai ca Ariosto şi Cervantes, Shakespeare înfăţişează o dată pe omul feudal în versiunea lui ultimă, degenerată şi caricaturală. Este Falstaff, aventurier al cîmpurilor de bătălie, pe care îndrăznim să-l comparăm cu Orlando şi cu Don Quijote numai pentru că poetul lui manifestă aceeaşi atitudine critică

faţă de idealurile cavalerismului, evidentă şi la Ariosto şi la Cervantes. Figura umană pe care Shakespeare o preţuieşte mai mult este cugetătorul, Prospero al *Furtunii*, magician ca atîţia oameni ai Renaşterii, dar care în cele din urmă renunţă la practicile magiei şi, hotărît să nu mai folosească decît puterile minţii şi inimii lui, liberează pe Ariel, slujitorul lui supranatural. Sufletul lui Prospero s-a înălţat, nu mai cunoaşte ura împotriva vechilor lui persecutori, nu mai foloseşte împotrivă-le vrăjitoriile lui şi, purificat prin suferinţă şi prin cugetare, adresează lui Alonso, regele Neapolului, îndemnul care aduce concluzia tuturor experianţelor lui: „Gîndeşte binele şi fii senin!" (V, 1), un îndemn care ar fi putut să fie pronunţat de mulţi alţi umanişti ai Renaşterii.

Cîştigul cel mai de seamă al liberei cugetări shakespeariene este însă adîncimea cunoaşterii omului în opera sa. Jakob Burckhardt, istoricul Renaşterii, a exclamat odată: „Închipuiască-şi cineva ce ar fi devenit Shakespeare sub un vicerege spaniol sau în vecinătatea sfîntului Oficiu la Roma sau închipuiască-şi-l în propria lui ţară, cîţiva ani mai tîrziu, în epoca Revoluţiei engleze". Acest efort al închipuirii cerut de Burckhardt ne duce la concluzia că, în acele momente, Shakespeare n-ar fi fost Shakespeare. Poziţia spirituală a acestuia a fost determinată de acel moment unic în care, prin ivirea anglicanismului, catolicismul îşi pierduse poziţiile, în timp ce puritanismul nu şi le cîştigase încă. În acest moment de relative libertăţi spirituale a putut să se dezvolte un spirit cu lărgimea orizontului şi cu profunzimea intuiţiilor morale ale lui Shakespeare. Şi această pătrundere atît de scormonitoare în sufletul omenesc, această vastitate şi adîncime a cunoaşterilor lui morale poartă în ele mesajul cel mai important al poetului. Prin Shakespeare, toate naţiunile care s-au deschis influenţei operei lui, întreaga omenire a devenit mai lucidă, mai clară şi mai adîncă în înţelegerea omului. Cunoaşterea mecanismului pasiunilor, a tuturor motivelor active în sufletul omenesc şi a diferenţierilor individuale ale acestuia, au făcut progrese enorme prin drama shakespeariană. Luciditatea morală superioară aduce neapărat o dezvoltare a simpatiei umane. Răutatea este adeseori un efect al îngustimii minţii, după cum iubirea de oameni activă creşte din lărgimea de orizont a omului luminat, din puterea pătrunderii lui în sufletul semenului. Acest suflu al unei înţelegeri superioare adie prin toată opera lui Shakespeare şi transmite cititorului şi spectatorului îndemnuri către comprehensiune şi bunătate. Recunoaştem aici mesajul suprem al lui Shakespeare, un mesaj făcut posibil prin orientările de cultură ale Renaşterii, aduse de el, de marele poet, la forma înfloririi lor supreme.

Shakespeare este un poet al Renaşterii prin tematica operei lui, prin motivele şi izvoarele folosite, prin noul rol dat literaturii, prin libertatea lui spirituală. Astăzi, el ne apare şi drept cel mai mare poet al acestei epoci, nu numai fiindcă nimeni nu-l depăşeşte în comprehensiunea umană, dar fiindcă nici un alt poet al aceleiaşi vremi nu păstrează actualitatea lui. Ariosto şi Tasso, Rabelais şi Cervantes au fost desigur mari poeţi. Idila şi humorismul lui Ariosto, melancolia şi suavitatea lui Tasso, vigoarea veseliei lui Rabelais, idealismul moral al lui Cervantes sînt trăsături care ne vorbesc adînc şi ne subjugă în operele tuturor acestora. Shakespeare întruneşte aproape toate aceste trăsături şi le adaugă ceva. Găsim în dramele lui idila cea mai delicată, în scene ca acele din *Cum vă place*, din *Povestirea de iarnă* sau din *Furtuna*. Suavitatea poetică aplică pecetea ei pe creaţii ca *Romeo şi Julieta* sau *Visul unei nopţi de vară*. Tonul melancoliei celei mai pătrunzătoare se degajează din figuri ca Jack, ca Hamlet, ca Brutus. Comicul viguros în Falstaff şi Petrucchio nu este

întru nimic mai prejos aceluia al lui Panurge sau al Fratelui Jean al lui Rabelais. Numai idealismul moral al lui Quijote rămîne ca un pisc solitar, fără asemănare. Dar nici Ariosto, nici Tasso, nici Rabelais, nici Cervantes n-au creat figuri tragice ca Regele Lear, ca Othello, ca lady Macbeth. Tragismul ar fi lipsit Renaşterii, dacă n-ar fi existat poeţii englezi ai secolului al XVI-lea, şi, în fruntea tuturor, Shakespeare. Apoi toţi ceilalţi mari scriitori ai Renaşterii nu-l ajung pe acesta în ceea ce am încercat a arăta aici în atîtea feluri: cunoaşterea lui de oameni. Din această pricină toate celelalte mari opere ale Renaşterii *datează*, apar oarecum limitate în influenţa lor asupra noastră, în timp ce Shakespeare este purtat victorios către noi prin comprehensiunea lui umană. Şi fiindcă, ieşit din toată munca de cultură a secolelor umanismului, Shakespeare întruneşte în sine toate firele poetice ale vremii sale şi le încunună prin cunoaştere şi omenie, cred că-l putem numi cel mai mare poet al Renaşterii.

SHAKESPEARE ŞI ANTROPOLOGIA RENAŞTERII

S-ar putea face un interesant studiu cu privire la chipul în care Shakespeare a fost înţeles în cursul timpului. Pentru generaţiile preromantice, pentru Herder, Diderot şi Goethe, el a fost o colosală putere a naturii în luptă cu regulile şi convenienţele, un geniu de inspiraţie nordică, vrednic a fi opus tradiţiei greco-romane. Shakespeare a devenit astfel aliatul tuturor încercărilor de smulgere de sub tirania clasicismului francez, adică a literaturii absolutismului regal. Nu numai în Germania, dar şi în Franţa burgheză, doritoare să înlăture împreună cu vechile instituţii şi poetica ei, lupta se dă sub stindardul lui Shakespeare cu fantezia, lirismul, umorul lui. Se va impune apoi treptat imaginea unui Shakespeare mare cunoscător al naturii şi omului, vor fi admirate întinsele lui cunoştinţe, adînca lui intuiţie psihologică. Tot acum începe să se înţeleagă ce anume este renascentist în Shakespeare. În cartea de bătrîneţe consacrată poetului, Hugo observă că Shakespeare „marchează sfîrşitul evului mediu". Comparînd pe Shakespeare cu Dante, Hugo rezumă rezultatul alăturării sale, scriind: „Dante incarnează supranaturalul; Shakespeare întreaga natură". Înţelegerea lui Shakespeare ca un poet al Renaşterii a apărut în numeroase opere ale istoriografiei mai noi. Totuşi, de la un timp, critica shakespeariană manifestă tendinţe de a-l prezenta pe marele poet ca pe un scriitor baroc, adică al epocii Contra-Reformei şi al recrudescenţei feudale şi clericale produse în acest interval. Mai cu seamă în critica germană, la Walzel, la Schucking, tendinţa aceasta devine dintre cele mai manifeste.

Caracterul renascentist al operei lui Shakespeare se poate stabili totuşi în legătură cu o mulţime dintre aspectele ei. Poet petrarchist în *Sonetele* sale, el face să profite şi dramele lui de abundenţa imagistică, de antitezele şi concetti-ile pe care Petrarca le-a impus stilului liric timp de mai multe sute de ani. Întocmai ca la toţi poeţii Renaşterii, aluziile mitologice sînt foarte numeroase în operele lui Shakespeare. Poetul îşi culege adeseori temele în legendele şi istoria antichităţii, dînd rînd pe rînd *Comedia erorilor*, *Iuliu Cezar*, *Antoniu şi Cleopatra*, *Troilus şi Cressida*, *Coriolan*, *Timon din Atena*. Aducerea antichităţii pe scenă era o tendinţă mai generală a umanismului Renaşterii, care încă de la începutul secolului al XVI-lea dăduse *Sofonisbe* a lui Trissino, urmată de tragediile antice ale umanismului francez, începînd cu *Cleopatra captivă* (1552) şi *Didona* (1558) ale lui Etienne Jodelle şi continuînd cu operele de acelaşi gen ale lui Jacques Grevin, Jacques de la Taille, Robert

Garnier şi Antonie de Montchréstien. În fine, teme antice, filtrate prin umanism, apar şi în poemele epico-lirice ale lui Shakespeare, în *Venus şi Adonis* şi în *Raptul Lucreţiei.* O mare parte din izvoarele shakespeariene sînt de căutat apoi în poeţii dramatici ai antichităţii, în Plaut cu *Menechmii* lui pentru *Comedia erorilor*, în Plutarc pentru tragediile romane, în *Dialogurile* lui Lucian pentru *Timon din Atena*, în povestitorii italieni ai Renaşterii pentru atîtea din celelalte drame şi comedii ale sale.

Legăturile lui Shakespeare cu umanismul şi cu Renaşterea italiană sînt atît de numeroase şi au fost de atîtea ori puse în lumină, încît este inutil să mai insistăm. Ceea ce s-a arătat poate mai puţin şi are o însemnătate cu mult mai mare este înţelegerea shakespeariană a omului, îndatorată în cea mai largă măsură antichităţii şi umanismului. În această înţelegere au pătruns numeroasele elemente moştenite din materialismul antic şi trecute prin Renaştere, asupra cărora se pot face cîteva precizări.

Pentru Shakespeare, omul este o fiinţă naturală. Spiritualismul medieval vedea în om o „imagine a divinităţii", dar pentru gînditorii Renaşterii omul este un produs al naturii, alcătuit din materialele şi formele care compun şi celelalte lucruri şi fiinţe ale naturii. Este ceea ce afirmă şi Shakespeare, prin gura Cleopatrei, atunci cînd aceasta face elogiul lui Antoniu, în *Antoniu şi Cleopatra* (V, 2):

„. . . Natura n-are
În atelierul ei nici materiale
Şi nici atîtea forme stranii, astfel
Încît să poată cu închipuirea
Să se întreacă; însă un Antoniu
Putîndu-se să se ivească, este
Dovadă bună că închipuirea
A fost învinsă şi că prin lucrarea-i
Natura a înfrînt, în artă, visul."

O consecinţă a viziunii naturaliste a omului a fost, încă din antichitate, analogia dintre macrocosmos şi microcosmos, adică dintre elementele şi structura întregului univers şi acelea ale fiinţei umane, în care se regăsesc grupate toate aspectele şi forţele întregului univers. Doctrina analogiei între macrocosmos şi microcosmos, adică între univers şi om, a apărut încă din antichitate, la Platon, la Aristotel, la stoici. Ea a fost reluată de gînditorii Renaşterii, de pildă de un Nicolaus Cusanus, Giordano Bruno, Paracelsus ş. a. Pentru toţi aceştia, omul este însumarea, chintesenţa energiilor cosmice. O astfel de analogie între macrocosmos şi microcosmos apare în frumosul portret pe care i-l face Cleopatra lui Antoniu, portret în care pentru fiecare din faptele, atitudinile şi înfăţişările lui Antoniu este găsită cîte o analogie în macrocosmos:

„. . . . . Oceanul
C-un singur pas îl străbătea. Cînd braţul
Îşi ridica, punea cunună lumii.
Şi vocea-i răsuna mai armonioasă
Ca muzica de sfere, cînd cu vorba
Se adresa prietenilor; însă
Dacă voia să clatine-n străfunduri

Sfiosul univers, atuncea glasu-i
Surd răsuna ca tunetul în zare.
În dărnicia lui nicicînd ca iarna
Cea stearpă nu a fost, ci ca o toamnă
Al cărei rod creştea bogat pe-atîta
Pe cît îl culegeai. În voluptate
Se-asemăna delfinului, cu trupul
Săltînd din elementul ce-l cuprinde.
Mari domni şi regi vestiţi îi îmbrăcase
Livreaua lui, şi insule, regate
Din buzunare îi curgeau, întocmai
Ca banii cei mărunţi."

Fiind un rezumat al naturii, un univers în miniatură, un microcosmos, omul reintegrează natura îndată ce alcătuirea lui se desface. Shakespeare s-a oprit de mai multe ori în faţa ideii că fiinţa omenească reintră în circuitul naturii materiale, îndată ce individualitatea lui dispare. Aşa se întîmplă de pildă în *Hamlet* (IV, 1). După ce îl ucide pe curteanul şiret Polonius, prinţul Danemarcei este interogat de către regele Claudius:

„*Regele*: Hamlet, unde e Polonius?

Hamlet: La masă.

Regele: La masă? Unde?

Hamlet: Undeva unde nu mănîncă, ci unde este mîncat: o adunare de viermi politici s-au pus la masă în jurul lui. Maiestatea sa viermele este prinţul mîncărilor gustoase. Îngrăşăm toate celelalte creaturi pentru a ne îngrăşa; iar noi ne îngrăşăm pentru viermi. Regele obez şi cerşetorul înfometat nu slujesc decît pentru a schimba felurile: două mîncări dar o singură masă. Asta-i totul.

Regele: Vai! Vai!

Hamlet: Un om poate pescui cu un vierme care a mîncat dintr-un rege şi să mănînce peştele care s-a hrănit cu acest vierme.

Regele: Unde este Polonius?

Hamlet: În cer. Trimite pe cineva să-l vadă: dacă mesagerul vostru nu-l găseşte acolo, căutaţi-l voi înşivă în direcţia opusă. Dar, pe legea mea, dacă n-o să-l găsiţi de-aici într-o lună, o să-l mirosiţi urcînd scara către galerie".

Interesul acestui dialog stă în faptul că ideea circuitului naturii materiale este folosită aici ca un mijloc satiric faţă de trufia şi cruzimea regală, pe care Hamlet avea cu atît mai puternice motive s-o urască cu cît regele Claudius era asasinul tatălui său. Înfăţişînd soarta regilor care pot deveni hrana viermilor, Hamlet insinuează ceea ce poate deveni soarta lui Claudius şi umileşte astfel trufia şi cruzimea sigură de sine. Ideea de a combate trufia omenească prin rînduirea omului în circuitul naturii s-a prezentat şi altor umanişti. Ea i-a apărut, de pildă, lui Montaigne care în *Apologia lui Raymond Sebond* (*Essais*, L. II, cap. XII) observă că „nimeni nu este nici deasupra nici dedesubtul restului lumii", o reflecţie generală susţinută prin mai multe argumente, printre care şi acesta destul de asemănător cu apologul lui Hamlet: „... Nu este nevoie de o balenă, de un elefant sau de un crocodil, nici de alte animale, dintre care unul singur ar fi capabil să distrugă un mare număr de oameni: păduchii sînt îndestulători pentru a desfiinţa dictatura lui Sylla: inima şi viaţa unui mare şi triumfal împărat pot deveni dejunul unui mic vierme".

Într-o scenă următoare (V, 1), Hamlet, ducîndu-se să asiste la funeraliile Ofeliei, se opreşte să privească şi să asculte pe groparii care pregătesc mormîntul. Unul dintre ei azvîrle cu lopata craniul unui mort care se odihnea în acelaşi loc. E al lui Yorick, bufonul regelui. Hamlet evocă cu melancolie făptura spirituală a lui Yorick. Încă o dată ideea morţii se întoarce ca o armă împotriva trufiei celor mari: „Du-te şi spune doamnei în iatacul ei că, oricît s-ar farda, va avea şi ea o dată chipul ăsta". Accentul pare mai mult biblic şi medieval. El aminteşte vorbele pe care Domnul i le spune lui Adam, în *Facerea* (3, 19): „pămînt eşti şi în pămînt te vei întoarce", parafrazate în liturghia catolică a Miercurii cenuşelor: „Memento, homine, quia pulvis es et in pulverem reverteris"[1] sau în deviza sumbră a călugărilor certosani: „memento mori"[2]. Asocierea acestor maxime cu un accent satiric-grotesc este şi ea în gustul medieval al dansurilor macabre, readuse în actualitatea Renaşterii de pictorul german al veacului al XVI-lea, care a trăit mulţi ani în Anglia, Hans Holbein (1497—1543), autorul renumitelor desenuri pe tema dansului macabru, gravate la Basel în 1538, desenuri menite şi ele să umilească trufia celor mari, arătînd cum papii, împăraţii, principii, împreună cu simplii burghezi, cu ţăranii şi cerşetorii sînt la fel seceraţi de moarte. Iconografia dansurilor macabre a fost una dintre formele cele mai expresive ale luptelor de clasă şi ale protestului popular, şi revenirea ei în actualitatea Renaşterii nu ne poate surprinde dacă ţinem seama de caracterul în atîtea privinţe revoluţionar al acestei epoci istorice. Un ecou al acestei sfere de idei răsună şi în cuvintele lui Hamlet, privind craniul lui Yorick. Dar deodată i se prezintă lui Hamlet o amintire şi un raţionament umanistic: Alexandru Macedon, marele general, a putut intra şi el în circuitul material al naturii şi a putut fi folosit într-o împrejurare trivială. Ideea se conturează în dialogul lui Hamlet cu prietenul său Horaţio:

„*Hamlet*: Crezi că Alexandru a putut arăta şi el la fel în mormînt?

Horaţio: Da, fără îndoială.

Hamlet: A putut mirosi la fel? (Aruncă craniul.)

Horaţio: Desigur, monseniore.

Hamlet: Ce jos putem cădea, Horaţio! Ce poate împiedica închipuirea de a urmări nobila pulbere a lui Alexandru, pentru a o găsi astupînd gaura unui butoi?

Horaţio: Ar fi să împingem cercetarea noastră cam departe.

Hamlet: Ba de loc... Ascultă: Alexandru a murit, Alexandru a fost îngropat, Alexandru s-a risipit în pulbere; pulberea este pămînt; cu pămînt facem clisă şi cu clisa, în care Alexandru s-a transformat în cele din urmă, cine ne împiedică să astupăm o balercă de bere?".

Istoriografia literară a pus uneori în legătură acest pasaj cu doctrina atomistică a lui Epicur, reluată şi dezvoltată în Renaştere. Dacă tot ce există în lume este făcut din atomi materiali, atunci lucrurile şi fiinţele se pot transforma unele în altele, parcurgînd ciclul material al naturii. Consecinţa aceasta o trage nu numai Shakespeare, dar şi cugetătorul italian Giordano Bruno, a cărui doctrină panteistă, pătrunsă de numeroase elemente materialiste, se răspîndeşte în Anglia, în momentul în care filozoful devine oaspetele contelui Sidney, la Londra, în anii 1586—87. În *Della causa, principio et uno*, Giordano Bruno scrie: „Nu vedeţi că ceea ce a fost sămînţă devine iarbă, ceea ce a fost iarbă devine spic, ceea ce a fost spic devine pîine, ceea

[1] Aminteşte-ţi, omule, că eşti pămînt şi în pămînt te vei întoarce.
[2] Aminteşte-ţi că vei muri.

ce a fost pîine devine lapte, ceea ce a fost lapte devine sînge? Şi nu vedeţi mai departe că din sînge iese sămînţa, din aceasta embrionul, din embrion omul, din care se face pămînt şi din pămînt piatră şi atîtea alte lucruri, şi că pe această cale putem ajunge la toate consecinţele naturale?". Aceeaşi idee apare şi la Shakespeare, care se deschide şi de data aceasta influenţelor provenite din partea materialismului antichităţii şi al Renaşterii, pentru a-şi preciza concepţia sa cu privire la locul omului în univers.

Un alt aspect al antropologiei lui Shakespeare este concepţia lui despre felul în care caracterul omului este determinat de constituţia lui corporală, de temperamentul lui. Ideea provenea din medicina antică, de la Galenus, adeseori citit, editat şi comentat în Renaştere. După Galenus, medic al secolului al II-lea, continuator al lui Aristoteles şi al lui Hippocrat, corpurile organizate ca şi cele neorganizate erau compuse din cele patru elemente, de care vorbise fizica ioniană: din foc, apă, pămînt şi aer, cu cele patru calităţi ale lor: căldura, umiditatea, uscăciunea şi frigul. În organismul animal, aceste patru elemente devin sîngele, limfa (sau pituita), fierea neagră şi fierea galbenă. Aceste patru elemente ale corpului mai sînt numite şi umori. Sîngele este o umoare caldă şi umedă, fierea galbenă este caldă şi uscată, limfa este rece şi umedă, fierea neagră este rece şi uscată. Din sînge se ridică un abur subtil, spiritele naturale, care combinîndu-se cu aerul din inimă, produc spiritele vitale, care, la rîndul lor, se transformă în creier în spiritele animale. Majoritatea bolilor provin, după Galenus, din excesul, lipsa sau insuficienţa uneia sau alteia din aceste patru umori fundamentale; în timp ce preponderenţa uneia anumite dintre ele produce temperamentele omului: temperamentul sanguin (în care predomină sîngele), flegmatic (limfa), biliosul (fierea galbenă) şi melancolicul (fierea neagră). Am spus că doctrinele lui Galenus au preocupat mult pe oamenii Renaşterii. În Anglia, un medic, John Keys sau Caius (1510—1573), profesor la Cambridge, publică şi adnotează textele lui Galenus. Fără a putea spune dacă Shakespeare a cunoscut din surse directe operele lui Galenus sau ale lui Keys sau dacă a intrat numai pe o cale indirectă în legătură cu sfera lor de idei — ceea ce este cu mult mai probabil — doctrina umorilor şi a temperamentelor joacă un anumit rol în operele lui. În *Romeo şi Julieta* (IV, 1), cînd învăţatul călugăr Lorenzo îi încredinţează Julietei băutura adormitoare care trebuie să producă tragica confuzie şi moartea celor doi tineri îndrăgostiţi, el îi spune Julietei:

„Ia sticla asta cînd te vei culca
Şi sucul ierbilor închis într-însa
Îl bea. Îndată vei simţi fiorii
Prin vine, îngheţaţi, cum te pătrund
Şi-ţi răscolesc umorile vitale."

Don Adriano de Armado, în *Osteneala zadarnică a dragostei* (I, 2), îndrăgostit, se simte chinuit de „umoarea pasiunii" lui. Titus Andronicus (IV, 3), în setea lui de răzbunare este cuprins de „umoarea nebuniei". Expresia *humour*, în legătură cu feluritele reacţiuni ale eroilor, revine şi în Henric VI (V, 1), ca şi în Richard III (I, 2). Nu numai doctrina umorilor joacă un anumit rol la Shakespeare, dar şi teoria temperamentelor. În scena amintită din *Osteneala zadarnică a dragostei*, Armado stă de vorbă cu pajul Moth:

„*Armado*: Ce înseamnă copile, cînd un om cu spiritul înalt îşi simte inima grea?
Moth: Un mare semn, sire, că poate să arate melancolic.
Armado: Nu, melancolia este unul şi acelaşi lucru cu inima grea.

Moth: Nu, nu, sire, nu.

Armado: Cum deosebeşti tu inima grea de melancolie, gingaşe juvenil?

Moth: Prin arătarea uşor de înţeles a efectelor lor, neclintitule senior!"

Convorbirea dintre Armado şi Moth rătăceşte un moment dusă de valul glumelor cu care Armado ar vrea parcă să-şi uite de umoarea pasiunii lui. Ea revine însă la tema iniţială. Se cuvine ca un soldat, un războinic, să fie îndrăgostit? Moth îi citează exemple din trecut, pe Hercule, pe Samson.

„*Armado*: Cine era iubita lui Samson, scumpul meu Moth?

Moth: O femeie, stăpîne.

Armado: Din ce complexiune (=temperament)?

Moth: Din toate patru, sau din trei, sau din două; sau din una din cele patru.

Armado: Spune-mi lămurit, din ce complexiune?

Moth: Din aceea verde ca marea, sir.

Armado: Este aceasta una din cele patru complexiuni?

Moth: Da, după cîte am citit, sir, şi încă cea mai bună dintre ele".

Nu încape îndoială că Shakespeare cunoştea doctrina materialistă a umorilor şi a temperamentelor. Ceea ce este însă mai important decît mărturia episodică a acestor cunoştinţe este faptul că nici unul dintre poeţii anteriori lui Shakespeare n-a surprins cu mai multă adîncime legăturile caracterului uman cu baza lui fiziologică şi nici unul din aceştia n-a dat portretelor lor morale o temelie fizică atît de puternică. Cunoştinţa caracterelor omeneşti şi a condiţionării lor fizice, temperamentele, a produs în *Iulius Cezar* (I, 2), vestitul portret pe care dictatorul roman îl face lui Cassius, acela care se va pune în fruntea conjuraţiei şi-l va ucide. Iată ce-i spune Cezar lui Antoniu:

„În preajma mea doresc doar oameni graşi,
Cu feţe lucitoare, care noaptea
Dorm bine. Cassius arată, uite-l
Sfrijit. Gîndeşte mult. Ăşti oameni nu-mi plac.

Antoniu

N-ai grijă. Nu-i primejdios. E doară
Din nobilime şi bogat e-n daruri.

Cezar

O, dac-ar fi mai gras! nu-mi este frică!
Dar dacă frica nu mi-ar fi străină,
De nimeni altul ca de uscăţivul
De Cassius, nu m-aş feri în cale.
Citeşte mult, prea mult observă, ochiu-i.
Pătrunde-adînc în fapta omenească.
De jocul îndrăgit de tine, nici o
Plăcere n-are. Muzică n-ascultă.
Surîde rar şi parc-ar vrea să spună
Că-şi bate joc de el şi de pornirea
Ce a putut să-l facă a surîde.
Bărbaţi de soiul ăsta n-au odihnă
Cît timp îl văd pe altul că-i întrece.
Primejdia firii lor de asta ţine."

Caracterul lui Cassius, felul lui ascuns, meditativ, concentrat şi sagace, ascetic, invidios, ne este înfăţişat dezvoltîndu-se din alcătuirea lui corporală, care este a unui om uscăţiv, sfrijit, rău nutrit şi ros de tristeţe. Acestui fel de oameni, pătrunzătorul Cezar îi preferă pe indivizii bine hrăniţi, placizi sau joviali, cu care legăturile sociale i se par mai sigure. Renaşterea a introdus, pentru întîia oară, trăsăturile fizice în portretul moral. Astfel, filozoful Luigi Cornaro în tratatul său *Despre mediocritate*, citat de J. Burckhardt, îşi descrie fizicul şi temperamentul combătînd pe acei care îi reproşau vîrsta lui înaintată: „Să vie să mă vadă şi să mă admire cît sînt de verde: încalec fără ajutorul nimănui, urc scările şi dealurile alergînd: sînt mulţumit, veselia mea este comunicativă, n-am griji şi gînduri triste; liniştea nu mă părăseşte niciodată." Totuşi, nici Cornaro, nici altul dintre numeroşii biografi şi autobiografi ai Renaşterii nu ştiu să fi arătat cum însuşirile intelectuale şi morale ale persoanei sînt determinate de însuşirile ei fizice. Acest lucru îl face însă Shakespeare, dezvoltînd doctrina materialistă a temperamentelor, provenită din antichitate şi reluată în Renaştere. Mai mult decît atît, Shakespeare a pus uneori la originea însăşi a conflictului tragic alcătuirea fizică a omului, aşa cum a făcut în *Richard III*, unde personajul principal îşi înfăţişează, încă din vestitul monolog de la începutul dramei, caracterul lui pervers, determinat de diformitatea lui fizică.

„Iarna tristeţii noastre s-a prefăcut în vară glorioasă, prin soarele casei de York. Norii care ne ameninţau casa s-au îngropat în sînul adînc al oceanului. Cununile victoriei ne împodobesc sprîncenele şi armele ştirbite atîrnă ca trofee. Din aspra larmă a cîmpurilor de bătaie s-au făcut vesele serbări şi din marşurile înspăimîntătoare graţioase muzici de dans. Înverşunatul război şi-a descreţit fruntea şi, în loc să călărească armăsarul strîns cu chingi, în loc să înspăimînte înfricoşător sufletele duşmanilor, saltă sprinten în iatacul unei doamne, după sunetele unei lăute. Dar eu, care nu sînt făcut pentru jocuri şi glume, nici ca să rivalizez cu îndrăgitele oglinzi; eu, rău întocmit, lipsit de maiestatea iubirii, neputîndu-mă făli în faţa uşoarelor nimfe jucăuşe; eu, care n-am frumoasa măsură, înşelat cu falsitate de natură în alcătuirea mea, diform, neajutorat, trimis înainte de vreme în această vreme a răsuflării, abia adunat laolaltă, aşa de paralizat şi de nepotrivit încît cîinii latră cînd şchiopătez prin faţa lor; eu, în această molcomă vreme de pace, nu ştiu cu ce plăceri să-mi trec timpul, altfel decît privindu-mi umbra în soare şi lămurindu-mi diformitatea ei. De aceea, fiindcă nu pot, ca un îndrăgostit, să scurtez aceste zile de fină elocinţă, m-am hotărît să devin un rău făcător şi un duşman al vanitoşilor prieteni ai acestor zile etc."

Evident, antropologia lui Shakespeare este oarecum naivă. Această antropologie n-are şi nici nu poate avea formele pe care le-a luat în ştiinţa mai nouă. Dar totuşi, dacă-l comparăm pe Shakespeare cu toţi poeţii epici şi dramatici mai vechi, faptul că el a dispus de o imagine a omului ca o fiinţă naturală, oglindind şi repetînd în sine aspectele universului, înlănţuită în ciclul material al naturii, determinată de condiţiile ei fizice, faptul acesta explică realitatea, adevărul, adîncimea creaţiilor shakespeariene. Înţelegerea legăturilor dintre natură şi om a fost factorul integrant al concepţiei lui Shakespeare. Prin această înţelegere, Shakespeare se leagă însă cu Renaşterea şi nu cu barocul, epocă de regres a înţelegerii ştiinţifice a lumii. Prin Shakespeare, Renaşterea se prelungeşte pînă la începutul secolului al XVII-lea.

UMANITATEA LUI SHAKESPEARE

Comemorarea lui Wiliam Shakespeare găseşte numele şi reputaţia acestui scriitor în ţara noastră, într-un punct foarte îndepărtat al răspîndirii lor. Publicul nostru a arătat totdeauna o pronunţată înclinaţie pentru operele marelui poet englez. Încă de la sfîrşitul secolului trecut dramele shakespeariene au fost adeseori traduse şi jucate. Curentul aducerii lor în limba şi pe scenele noastre a continuat apoi să crească şi se găseşte astăzi într-o fază în adevăr remarcabilă, nu numai pentru motivul că se întreprinde acum o nouă traducere, integrală, a operelor lui Shakespeare, prin contribuţia mai multor scriitori dintr-odată, dar şi pentru că întîia oară asistăm astăzi la apariţia unei literaturi critice shakesperiane în limba r(mînă. Mai presus însă de aceste date, stau reacţiile opiniei publice faţă de tot ce este în legătură cu operele marelui poet. Primele opt volume din traducerea operelor lui Shakespeare, apărute în tiraje neobişnuite chiar faţă de cuantumul mult sporit al ediţiilor actuale, s-au epuizat în puţine zile, încît s-a simţit îndată nevoia unor suplimente de ediţii. Este destul apoi să se anunţe un spectacol shakespearian, pentru ca sălile de spectacol să fie luate cu asalt. Orice lecţie, orice analiză publică a operelor lui Shakespeare, este urmărită cu atenţia cea mai concentrată de ascultătorii lor, înmulţiţi în această împrejurare prin efective care nu aparţin în chip obişnuit sălilor de cursuri. Un interes atît de general pentru opera unui poet care a trăit cu aproape trei secole şi jumătate înaintea noastră, nu aparţine desigur unei mode trecătoare, ci pare a se lega cu nevoi şi aspiraţii mai adînci, vrednice a fi lămurite!

Se întîmplă în ţara noastră ceva asemănător cu ceea ce s-a petrecut în ţările Europei apusene în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. O undă de farmec, simţirea unei dezmorţiri s-a propagat atunci prin sufletele oamenilor. Goethe a fixat momentul în discursul despre Shakespeare, ţinut la Frankfurt în 1775, şi şi-a amintit de el în *Poezie şi Adevăr*: „Splendoarea amănuntelor, profunzimea maximelor, scrie Goethe, descrierile atît de evocatoare, trăsăturile umoristice pe care le întîlneam acolo, mă mişcau în parte şi mă zguduiau împreună". Fără să putem spune dacă interesul arătat astăzi operelor lui Shakespeare va produce şi la noi, rezultatele literare pe care le-a dat în Germania, în Franţa şi Rusia, unde influenţa shakespeariană a intrat în stabilirea fizionomiei literare şi în orientarea ideilor estetice ale unui Goethe, Lessing, Herder, Diderot şi Puşkin, este deocamdată sigur că acest

interes este, şi la noi, o dovadă şi poate contribui la producerea unui reviriment estetic şi moral. De ce se pasionează tineretul nostru pentru Shakespeare? Desigur, mai întîi pentru motivul că el răspunde unei nevoi de artă şi frumuseţe; apoi pentru că într-o epocă revoluţionară cum este a noastră, într-o vreme în care atîtea valori au fost puse în discuţie şi oamenii s-au angajat pe drumuri noi cu ţinte mai înalte, Shakespeare a putut fi preţuit pentru *umanitatea* lui, pentru acel fel de a fi şi de a răspunde vieţii, valabil în împrejurările cele mai variate ale omenirii. Shakespeare este unul din poeţii cei mai umani ai lumii. Măreţia lui este făcută din substanţa noastră a tuturor. Cred că aci stă explicaţia admiraţiei ce i s-a consacrat, ca o stea fixă în decursul celor aproape trei secole şi jumătate care ne despart de moartea lui.

Pentru a preţui cum se cuvine umanitatea lui Shakespeare trebuie să înţelegem bine chipul în care el a cucerit-o, depăşind tendinţe ale vremii lui. Ne găsim, urmărind dezvoltarea marelui poet, spre sfîrşitul secolului al XVI-lea, la finele Renaşterii şi într-un moment în care lumea modernă dobîndeşte cîteva din trăsăturile ei mai noi, prin înălţarea burgheziei şi a individualismului, sfărîmător al vechilor cadre de viaţă ale feudalismului. Revoluţia engleză trebuie să izbucnească la numai trei decenii după moartea lui Shakespeare. Perspectivele lumii se schimbaseră de pe acum prin marile călătorii în jurul planetei, întreprinse în a doua jumătate a secolului al XV-lea, prin descoperirea continentului nou al Americii, prin marele aflux de materii prime şi metale preţioase, prin înălţarea Angliei ca putere maritimă şi comercială, prin crearea Companiei Indiilor Orientale, prin deschiderea bursei din Londra. Se formase, în aceste împrejurări, un tip omenesc nou, întreprinzător şi curajos, un om în care se întrunea navigatorul, soldatul aventurier şi negustorul, un om zguduit de mari lăcomii şi pasiuni, capabil să se elibereze şi să îmbrîncească acele prejudecăţi ale vechii morale, care legaseră atît de strîns pe oamenii veacurilor de mijloc. Francisc Drake, îndîrjitul adversar al spaniolilor pe mările şi oceanele îndepărtate, cuceritorul Antilelor, distrugătorul contoarelor spaniole pe coastele Africii, în Chili şi Peru, piratul Pacificului, amiralul norocos în acţiunea contra *Armadei invicibile* a lui Filip II, este un ins din galeria acelor titani produşi de împrejurările speciale ale veacului al XVI-lea.

Titanismul, explozia individualismului, este o trăsătură caracteristică a culturii Renaşterii. Acest titanism, magnificarea individului pentru care lumea devine o substanţă plastică în mîinile lui puternice, domină creaţia lui Michel-Angelo. Cînd privim figurile pictate de marele artist în Capela Sixtină, sau statuile lui pe mormîntul Medicişilor, sclavii lui înlănţuiţi, statuia lui Moise şi a lui David, primim impresia forţei dusă pînă la gradul cel mai înalt al tensiunii ei, aşa cum aceasta se manifestase în atîtea fapte ale acelei generaţii de uriaşi care prăvăliseră edificiul de cultură al evului mediu, duseseră pînă la limita ei cunoaşterea planetei noastre, transformaseră din temelii înţelegerea universului şi liberaseră raţiunea umană, capabilă acum să transforme lumea! Din pornirea titanică a spiritului, din care se alimentează creaţia lui Michel-Angelo, se ridică şi îndrăzneala unor navigatori ca Magelan şi Columb, a unor învăţaţi şi poeţi ca Tommaso Campanella, Copernic, Giordano Bruno. Viziunea universului limitat, care a fost aceea a antichităţii şi a evului mediu, este înlocuită prin imaginea universului infinit. Antichitatea cunoscuse noţiunea haosului primitiv, a nedeterminatului, *apeiron*, dar nu a infinitului. Infinitul este o idee găsită mai întîi de oamenii Renaşterii. Astronomii acestei epoci concep întîia oară infinitatea lumii şi introduc astfel în univers o dimensiune pe care o cereau observaţiile mai noi ale ştiinţei, dar care corespundea în acelaşi timp

elanului nelimitat al sufletului titanic al vremii. Giordano Bruno a închipuit o dată zborul sufletului său titanic prin spaţiile nemărginite:

„Aripile-n văzduh mi le desfac,
Şi ziduri de cristal nu mă opresc.
În zbor tai cerurile şi m-avînt.
Şi-n timp ce mă ridic mereu mai sus,
Prin cîmpi eterici dincolo străbat
Şi tot ce pentru alţii depărtare-i
În urmă las şi nu mă mai opresc."

În raportul dintre eu şi lume, Renaşterea afirmă superioritatea eului, nu în sensul că eul n-ar trebui să i se supună pentru a o putea cunoaşte, dar în singurul sens că îi este dat înţelegerii omeneşti să priceapă lumea, s-o cunoască în toată întinderea ei, să-i găsească legile şi să-i prevadă desfăşurarea, apoi în înţelesul că mintea omenească are putinţa să propună lumii un alt chip. *Utopiile* lui Campanella, Morus şi Bacon fac parte dintre operele cele mai caracteristice ale acestui timp plin de întrepiditatea cugetării. Poeţii vor crea caractere titanice. Ia naştere acum legenda doctorului Faust, învăţatul care îndrăzneşte să se alieze cu diavolul, pentru a obţine voluptatea, ştiinţa şi puterea. În uriaşii lui Rabelais, în Gargantua şi Pantagruel, forţa telurică descoperă lumea umanismului şi o găseşte potrivită cu setea ei de viaţă. Materia faustică ispiteşte pe poetul englez Christopher Marlowe, care îi atribuie vrăjitorului german, în monologul pe care îl face să-l pronunţe în tragedia *Doctor Faustus*, îndemnurile tipice ale acestui timp orientat spre cunoaştere, acumulare de bunuri şi putere. Vorbeşte Faust:

„Un gînd înalt mă stăpîneşte tot!
Prin duhuri pot să-mi împlinesc dorinţa?
Pot sufletu-mi de îndoieli să-l scutur?
Să am tot ce-ndrăzneţul cuget vrea?
Trimite-voi pe duhuri către Indii,
De-acolo aur să-mi aducă, perle
Din Orient culeagă-n oceane
Şi-n toate colţurile lumii noi adune
Prea nobilelele fructe ce-s gustate
De către prinţi. Înţelepciunea fie
De ele descifrată, cabinete
De regi deschiză. Cu arama tare
Germania întreagă înconjoare,
Frumosul Rin abată-l către mine,
Cu bani adune mulţi soldaţi în preajmă-mi,
Să pot goni pe ducele de Parma
Şi rege să mă fac pe tot pămîntul.
Maşină de război mai minunată
Ca butia de foc care se vede
Pe podul din Anvers să născocească
Aceste duhuri, slujitorii mei!"

Din adîncurile trecutului îi apare lui Marlowe figura lui Tamerlan, păstorul mongol care visează să cucerească lumea şi o cucereşte în adevăr. Iată portretul lui, făcut de un alt personaj în tragedia cu acelaşi titlu:

„Înalt la stat şi plin de forţă pare
Spre cer că se înalţă deopotrivă
Cu marile-i dorinţe. Şi-ntocmite
Frumos şi tare membrele îi sînt;
Iar umerii atita-s de puternici
Încît întocmai ca Heracles poate
Atlasul să-l susţină. Ochii lui
La fel îi strălucesc ca cerul tot
Cu multele lui stele. De acolo
Se răspîndesc prealuminoase raze
Ce paşii îi conduc spre tronul slavei
Şi-a lumii stăpînire. Faţa însă
I-e palidă de multele războaie
Ce patimile-i i-au purtat. Şi cînd pe frunte
I se arată cute, în fiecare
Cîte-un popor mormîntul şi-l găseşte."

Ducele de Guise în tragedia *Masacrul din Paris*, dramatizare a unor evenimente în legătură cu noaptea Sf. Bartolomeu, teribila noapte a masacrării hughenoţilor, actuală încă în vremea lui Marlowe, pronunţă şi el cuvintele unui titan:

„Vreau să învăţ dispreţul pentru-aceia
Ce mă urăsc, vreau să încrunt sprînceana:
Din cutele figurii să ţişnească
Livida moarte, vreau o mînă care
Întregul univers să-i strîngă-n pumnu-i
Şi o ureche ce ar fi în stare
Clevetitori s-asculte, vreau un sceptru,
Un tron şi o coroană, ca uimită
Întreaga omenire să privească
Şi ochii să-i orbească depotrivă
Cu-aceia ce orbesc privind în soare."

Titanul devine monstru, cînd energia lui se îndreaptă spre rău. Aşa se întîmplă cu Barabas, din tragedia lui Marlowe, *Evreul din Malta.* Lui Barabas i se răpesc averile, şi sînt duse într-o mănăstire. Barabas îndeamnă pe fiica lui, Abigail, să intre în mănăstire ca maică, pentru a-i salva bunurile. Doi cavaleri iubesc pe Abigail, dintre care unul e fiul guvernatorului Farnese. Barabas întrighează în aşa fel, încît cei doi tineri se rănesc de moarte într-un duel. Abigail se converteşte atunci cu adevărat. Mînia lui Barabas devine atît de mare, încît pune la cale şi izbuteşte să ucidă întreaga mănăstire, iar cînd Farnese vrea să-l pedepsească, Barabas se refugiază la turci, şi cu ei împreună asediază Malta. Turcii pătrund în insulă, dar Barabas acţionează atunci şi împotriva lor, pentru a deveni el singur stăpînul cetăţii. În cele din urmă, maltezii înapoiaţi în cetate îl prind pe criminalul titanic Barabas şi-l ucid.

În jurul lui, în întreaga atmosferă a Renaşterii, Shakespeare întîmpină titanismul. Creaţia marelui poet trăieşte, respiră în atmosfera saturată de extrema tensiune a voinţei, atît de caracteristică pentru acest timp în care lumea era pusă pe noi temelii. Pînă la un anumit punct, Shakespeare este şi el un poet titanic. Oamenii lui sînt caractere excepţionale şi puternice, înfăţişate în desfăşurarea unor acţiuni violente, care duc la prăbuşirea lor. Un titan este Titus Andronicus dintr-una din primele tragedii ale lui Shakespeare, una din cele mai apropiate de atmosfera dramelor lui Marlowe. Generalul Titus Andronicus se înapoiază victorios la Roma, aducînd ca prizonieră pe regina gotă Tamara şi pe fiii ei. Tamara este luată în căsătorie de tînărul împărat Saturninus. Fiii Tamarei, instigaţi de maurul Aron, îndrăgostit de noua împărăteasă, ucid la vînătoare pe Bassianus, fratele mai mic al împăratului şi siluesc pe Lavinia, fiica lui Titus, apoi i se taie acesteia limba şi mîinile pentru a o împiedica să denunţe pe căznitorii ei. Lavinia destăinuieşte totuşi împrejurarea scriind-o pe nisip cu un băţ ţinut între dinţi. Între timp au fost arestaţi doi din fiii lui Titus, şi Aron îl convinge pe acesta că ar putea să-i salveze dacă şi-ar tăia singur mîna. După ce Titus consimte la sacrificiu, se aduc numai capetele tinerilor, ucişi mai înainte. Titus plănuieşte atunci o grozavă răzbunare. Simulînd nebunia, atrage pe fiii Tamarei şi îi omoară în faţa ei, apoi o face să se ospăteze cu mîncări pregătite din trupurile copiilor, ca în Thyest al lui Seneca. La banchetul care are atunci loc, toţi supravieţuitorii îşi găsesc moartea. Conflictul destul de complicat, cu detalii insuportabile, al acestei tragedii, prezintă pentru istoricul literar interesul că ni-l arată pe Shakespeare desprinzîndu-se din atmosfera titanică a vremii sale, dar şi prefigurînd unele din situaţiile şi caracterele creaţiei lui ulterioare. Titus simulînd nebunia, pentru a dezarma suspiciunea din juru-i, anunţă pe Hamlet. Maurul Aron, în înflăcărarea cruzimii sale, vesteşte pe Othello.

Un titan este şi Richard III. Natura a fost crudă cu el. A apărut pe lume mic de stat, cocoşat, cu un picior mai scurt, cu un braţ uscat. Femeile nu-l pot iubi; aude în preajma-i hohotul de rîs al celor care-i arată umbra diformă, cîinii îl latră. În acest înveliş disgraţiat de natură, s-a trezit sufletul unui titan. Voinţa lui de putere este nemăsurată. Concepe puterea regală ca o forţă a răzbunării împotriva omenirii urîtă de el. Îşi va aşeza pe frunte coroana Angliei. Ştie să obţină favoarea prinţesei Ana, văduva lui Eduard, succesorul legitim pe care l-a ucis. Omoară pe fratele său, pe ducele de Clarence. Pune să fie sugrumaţi nepoţii, doi copii, apoi îndrăzneşte să ceară în căsătorie pe sora lor. I se oferă coroana pe care o primeşte din mîna reprezentanţilor bisericii şi o apără vitejeşte împotriva lui Richmond, venit cu ajutor francez să scape omenirea de un astfel de monstru. Monstrul este un erou: „O mie de inimi îmi plutesc în piept", strigă el în timpul bătăliei de la Bosworth.

Există oare vreuna din creaţiile tragice ale lui Shakespeare care să nu fie străbătută de o trăsătură de titanism? Titanismul shakespearian este o noţiune înrudită cu *hybris*-ul antic, cu acel orgoliu nemăsurat al unui Achile, al unui Ajax, Xerxes sau Creon, şi al atîtor altora, în care s-a recunoscut unul din izvoarele evenimentelor tragice în eposul şi drama greacă. Pretutindeni ne întîmpină în dramele lui Shakespeare tensiunea voinţei enorme a unui titan. Shylock este un titan al răutăţii. Dorinţa lui de răzbunare este imensă şi-o urmăreşte cu o tenacitate pe care n-o reduce nimic. Caracterul regelui Lear este şi el atins de *hybris* titanic. Socoteşte că regalitatea este un atribut al persoanei sale, chiar după ce funcţiunile lui regale au încetat. Hipertrofia conştiinţei de sine îl împinge pe Lear, faţă de ofensele primite, să se

rătăcească într-un adevărat delir al distrugerii de sine. Macbeth este şi el un om al *hybris*-ului. Doreşte puterea ca şi Richard III, şi o obţine ucigîndu-şi regele, binefăcătorul şi oaspetele lui. Frica de viaţa de dincolo nu-l opreşte. Faţă de ideile şi sentimentele obişnuite ale oamenilor din vremea sa, chipul în care Macbeth sfidează transcendenţa nu se explică decît prin pornirea lui titanică. Timon din Atena trăieşte decepţia provocată de ingratitudinea prietenilor. Pleacă în pustietate pentru a nu mai vedea pe oameni, dar descoperă acolo o comoară pe care o întrebuinţează plătind hoţi şi asasini, asmuţiţi asupra locuitorilor paşnici ai Atenei. Îşi goneşte prietenii ajunşi să se căiască, atunci cînd aceştia vin să-l roage să se înapoieze. Ura de oameni, mizantropia lui Timon n-are limite. Un om înseamnă puţin faţă de lumea întreagă. Dar Timon i se opune cu toată forţa titanică a urii lui. Coriolan este un aristocrat mişcat de un orgoliu imens. Respinge în duel pe invadatorul volsc, pe Aufidius, şi se întoarce în triumf la Roma. Dar refuză să ceară voturile plebei şi renunţă la consulat. Este proscris. Şi fostul salvator al patriei, din resentiment adînc antiplebeian, se aliază cu duşmanul şi nu ezită să-şi atace patria. S-ar putea cita în operele lui Shakespeare şi alte cazuri de hybris titanic, de încordare extremă a voinţei, de urmărire a ţintelor celor mai exorbitante, de hotărîri care nu ezită în faţa extremităţii monstruoase. Epoca Renaşterii, caracterizată prin marea tensiune a voinţei conquistadorilor, a marilor navigatori, a burgheziei aventuriere şi cuceritoare, a învăţaţilor care transformau din temelii icoana lumii, această vreme teribilă şi mărcaţă a găsit în dramele lui Shakespeare una din oglindirile ei, după cum a aflat-o şi în arta lui Michel-Angelo, în legenda lui Faust, în utopiile lui Campanella şi Morus, în dramele lui Marlowe.

Şi totuşi, deşi a evocat de atîtea ori, în dramele sale, caractere titanice, rolul lui în dezvoltarea literaturii moderne, ca şi marea valoare atît de atrăgătoare a creaţiei sale, provine din faptul că Shakespeare a depăşit titanismul. În titan, Shakespeare a regăsit omul. Acţiunea lui poetică, comparată cu a altor poeţi ai Renaşterii, în primul rînd cu a lui Marlowe, se poate defini ca o *destitanizare* a dramei. Richard III este un titan al voinţei criminale de putere, un monstru. Dar el are o conştiinţă. În noaptea bătăliei de la Bosworth, spiritele celor ucişi şi nedreptăţiţi de el, al prinţului Eduard şi al lui Clarence, al lui Rivers, Crey şi Vaughan, al lui Hastings şi al prinţesei Ana, al celor doi nepoţi şi al lui Buckingham, spiritele tuturor acestora i se arată lui Richard şi-l acuză. Monologul lui Richard în acel moment dovedeşte că monstrul este un om:

„O laşă conştiinţă cum m-apeşi!
Lumina arde-albastră. E miezul nopţii?
Mă simt scăldat într-o sudoare rece.
Mi-e frică? Dar de cine? Nu-s aici
Decît eu însumi. Richard îl iubeşte
Pe Richard. Asta-nseamnă: Eu sînt eu.
Fugi! Cum? De tine? Vreau să mă răzbun.
Să mă răzbun pe mine-n contra mea?
Pe mine mă iubesc. Dar pentru ce?
Au pentru binele ce mi-am făcut?
Vai, nu! Doar ură simt în contra mea,
În contra făptuirilor grozave.

Sînt un nemernic. Mint. Nu sînt nemernic,
Nebunule, vorbeşte despre tine
Doar binele. Nu linguşi, nebune!
Ah, conştiinţa mea are o mie
De guri şi fiecare strigă-n parte
Că sînt nemernic şi sperjur, sperjur
Cum n-a fost altul. O grozave crime,
Păcate de tot felul, năvăliţi
Strigînd: E vinovat! E vinovat!
Ce deznădejde! Nu e o ființă
Să mă iubească. Îndurare nimeni
În clipa morţii nu-mi va arăta.
De ce s-ar îndura de mine alţii
Cînd pentru mine însumi îndurare
Nici eu nu pot avea..."

Niciodată în trecutul literaturilor, nu s-a scris o pagină mai patetică despre chinurile conştiinţei asaltate de remuşcare. Cei vechi cunoşteau fenomenul remuşcării, dar îl atribuiau unor cauze exterioare omului. Eriniile îl urmăresc pe Oreste. Cînd persecuţiile Eriniilor, în *Orestia* lui Eschil, sînt zăgăzuite de către Atena, Oreste îşi dobîndeşte liniştea. Shakespeare înfăţişează fenomenul remuşcării ca pe o stare de dezbinare a omului cu sine însuşi, vizibilă în structura stilistică a monologului făcut din fraze antitetice, din reveniri, din retuşări, în care desluşim replicele dialogului agonistic interior. Remuşcarea este apoi nu numai lupta dar şi simţirea teribilă a singurătăţii morale, a excluziunii din comunitatea de iubire a oamenilor. Strigătul suprem al durerii lui Richard constată absenţa iubirii în jurul său. Criminalul este un nenorocit! El este un om.

La fel este Shylock. Ura lui împotriva lui Antonio şi a tinerilor lui prieteni nobiliari care l-au ofensat de atîtea ori, i-au răpit bunurile, i-au sedus fata, această ură este nestinsă şi încăpăţînată. Antonio îi va răspunde cu un pfund din carnea lui pentru datoria neplătită la termen. Simţim că Shylock este în stare să-şi ajungă ţinta. Legea e de partea lui. N-are de gînd să renunţe la beneficiile legii. Formele procedurii vor fi urnite de o ură implacabilă. Dar această ură turbată, fără iertare, „iureşul cruzimii" lui Shylock, despre care vorbeşte Bassanio, se produc într-un suflet de om. Aici stă deosebirea dintre Shylock al lui Shakespeare şi Barabas a lui Marlowe. În răutatea lui Barabas nu scînteiază nici o lucire omenească. Shylock este înfăţişat însă ca un suflet ultragiat şi setea lui titanică de răzbunare, deşi monstruoasă, nu este exterioară condiţiei umane, este explicabilă prin elementele psihologici omeneşti: „ Sînt sigur că n-o să iei din carne... La ce ţi-ar fi bună?, îi spune Salarino. Iar Shylock îi răspunde:

„La momit peştele!... Dacă altceva nu va hrăni, va hrăni răzbunarea mea! El m-a terfelit; m-a păgubit cu o jumătate de milion; a rîs de mine cînd pierdeam; m-a luat în zeflemea cînd cîştigam; a hulit neamul meu; mi-a zădărnicit afacerile; m-a răcit de prieteni; mi-a aţîţat duşmanii!...

Şi pentru care cuvînt?...

Pentru că sînt evreu!... Evreul n-are ochi?... N-are mîini, organe, nu e slab şi nu e gras, n-are simţuri, dureri şi patimi?... Nu se hrăneşte şi el cu aceeaşi hrană? Nu-l răneşti cu aceleaşi arme?... Nu zace de aceleaşi boli? Nu se vindecă cu aceleaşi

leacuri? Nu-i e cald şi nu-i e frig şi lui, vara şi iarna, ca şi creştinului?... Dacă mă înţepi nu sîngerez? Dacă mă gîdili, nu chicotesc? Dacă îmi dai otravă nu mă sfîrşesc?..."

Ura lui Shylock este deci imensă, dar este explicabilă şi este omenească. Întocmai ca alţi mari poeţi ai lumii, Shakespeare n-arată faţă de eroii săi acea parţialitate îngustă care poate crea iluzia că oamenii sînt buni sau răi, în chip absolut şi elementar. Shakespeare pare a voi să rectifice înţelegerea mai veche şi mai simplistă a bunătăţii şi răutăţii omeneşti ca nişte calităţi invariabile. El pare a voi să ne spună că bunătatea şi răutatea sînt stări ale omului, produse ale condiţiei lui în societate şi că, în împrejurări schimbate, felul de a fi şi valoarea morală a oamenilor ar putea fi alta. Comprehensiunea psihologică a lui Shakespeare este atît de largă şi de umană, superioritatea intelectuală şi morală cu care consideră manifestările omeneşti este atît de înaltă, încît faţă de patimile cele mai încordate el izbuteşte să adopte o atitudine clară, adîncă şi înţeleaptă.

Aceeaşi înţelegere umană, aceeaşi umanitate în figura regelui Lear. Pentru marele feudal Lear, puterea era personală, n-avea caracter reprezentativ şi nu era exercitată prin delegaţie, încît Lear nu putea înţelege că, depunîndu-şi funcţiunile, era oarecum firesc să-şi piardă puterea. Un tiran cum este Lear este înconjurat de o adulaţie care îl împiedică să vadă realitatea. Din această pricină crede în iubirea prefăcută a fetelor mai mari, a Gonerillei şi a Reganei, şi nu ştie să distingă adevărata iubire adîncă, dar măsurată în manifestarea ei, a Cordeliei. Cînd însă i se refuză suita de cavaleri pe care o cerea, cînd trimisul lui este pus în cătuşe, cînd aude un alt ton în vorbirea gazdelor, Lear este cuprins de o mînie titanică. Blestemul lui se înalţă ca un turn. Furia lui vrea să dărîme universul. Dar cînd în furtuna de noapte în care se rătăceşte întîlneşte un nenorocit, căzut mai adînc decît el însuşi, pe Edgar, fiul năpăstuit al lui Gloster, în Lear se produce o transformare. Descoperă în Edgar concentrarea întregii dureri umane, întreaga umanitate suferindă, pe cei săraci, înfometaţi şi goi, şi, cugetînd la aceştia, mînia lui dezarmează:

„Bieţi oameni goi, pe oriunde aţi fi
Perfida biciuire a furtunii
Cum o răbdaţi! Cu capul gol, sleiţi de foame,
În haine zdrenţuite de furtună
Cum v-apăraţi? Gîndeam la toate astea
Puţin, mult prea puţin mai înainte.
Tămădueşte-te, o fast regesc,
Şi simte tot ce-ndură sărăcia
Prisosul tău asvîrlă-l de la tine
Şi mîntuie justiţia cerească."

Scena furtunii din *Regele Lear* se încunună deci cu mila nenorocitului pentru alţi nenorociţi şi, în înţelegerea durerii străine, durerea proprie se alină şi se transformă. Mînia se potoleşte. I se prezintă gîndul dreptăţii şi al restituţiilor necesare în lume. Omul triumfă.

Există o mare asemănare între Lear şi Timon. Se vede bine că ambele drame aparţin aceleiaşi perioade a creaţiei shakespeariene, unui timp în care poetul era stăpînit de aceleaşi probleme ale omului. Amîndoi eroii au trăit căderea cea mai adîncă. Furtuna în pustietate îi biciuieşte pe amîndoi. Mintea lui Lear se întunecă.

Timon alunecă în mizantropia cea mai neagră. Cînd vechiul prieten Alcibiade se apropie de peştera lui Timon şi constată ura de oameni a acestuia, Alcibiade îşi exprimă uimirea: „Poate un om să urască într-atîta omenirea?" „Aş dori să fii un cîine, ca să te pot iubi puţin" îi răspunde Timon. „Cum ţi-aş putea dovedi prietenia ?" întreabă Alcibiade. „Întărindu-mă în credinţa mea" răspunde Timon. „Dar cum?" „Făgăduindu-mi prietenia şi trădîndu-mă" răspunde încă o dată mizantropul. În prăpastia durerii sale se apropie de Lear un om, un vechi vasal, Kent, care prin devotamentul său dovedeşte că omenirea nu este alcătuită numai din lupi. Către peştera unde Timon adăposteşte ura lui de oameni, se strecoară o fiinţă: este vechiul slujitor Flavius, venit să-i aducă un ajutor şi, cu lacrimile sale, mărturia unui sentiment uman: „Sînt slujitorul tău cinstit, stăpîne". Timon îl respinge la început: „Atunci nu te cunosc, căci niciodată n-am avut un om cinstit lîngă mine". Dar cînd observă în ochii lui Flavius lacrimile sincere ale frăţiei în durere, în sistemul mizantropic al lui Timon se produce o spărtură şi Timon pronunţă un cuvînt genial: „Desigur, omul acesta născut e din femeie". Apoi, ca într-o scăpărare de fulger, umanitatea e supusă unei alte preţuiri, dar numai cît durează un fulger, pentru că vălul negru al mizantropiei îl va acoperi din nou pe Timon:

„O zei, deapururi drepţi, iertaţi-mi dar
Pornirea mea în contra omenirii.
Există da, există-un om cinstit
Dar înţelegeţi bine, unul singur
Şi omu-acesta e un slujitor."

Salvarea conceptului omenirii prin oamenii simpli, prin aceia care neavînd bunuri de apărat n-au nici egoismul apărării lor, este una din ideile cele mai remarcabile ale dramei *Timon din Atena*. Dramele şi comediile antichităţii şi ale Renaşterii au înfăţişat adeseori pe oamenii din popor mai inteligenţi şi mai abili decît stăpînii lor. Sclavii lui Menandru şi ai lui Plaut, tipul ţăranului inteligent, *el gracioso* al comediei spaniole, alcătuiesc o serie pe care o vor continua valeţii lui Molière şi Figaro al lui Beaumarchais. Shakespeare alătură acum poporanului mintos şi îndemînatic pe omul simplu, mai sensibil şi mai bun. Acest tip omenesc va apărea de aici înainte mereu în literatura lumii, pentru că îl vom regăsi în Pegotty a lui Dickens, în Platon Karataiev al lui Tolstoi.

S-a observat nu numai înrudirea de caracter a lui Timon cu Lear, dar şi cu Coriolan. Întîmpinăm aceeaşi rebeliune titanică şi în sufletul acestui aristocrat care, răzbunînd ofensa adusă orgoliului său, porneşte cu armele împotriva patriei. Duşmanul de altădată devine aliatul lui. Delegaţia senatului nu-l opreşte. Cuvîntul altădată atît de respectat al lui Menenius Agrippa rămîne fără rezultat. Timon tocmeşte criminali şi susţine invazia lui Alcibiade. Coriolan va duce el însuşi moartea şi pîrjolul în Roma. Dar apare atunci mama eroului mînios, Volumnia, împreună cu soţia şi copilul lui, şi pornirea răzbunătoare a lui Coriolan se frînge:

„O mamă, mamă!
Ce faci? Priveşte, cerul se deschide
Şi zeii cată-n jos rîzînd de felul
Cel nefiresc al uneltirii tale.

O mamă, pentru Roma cîştigaşi
Triumf mîntuitor. Pe mine însă,
Pe fiul tău, ascultă bine, mamă,
L-ai biruit de moarte. Aufidius,
Război cinstit cum nu mai pot purta,
Închei o pace binecuvîntată.
Dac-ai fi fost în locul meu, Aufidius,
Bătrînei tale i-ai fi arătat
Supunere mai mică?"

Încă o dată sentimentele umane au precumpănit, de altfel spre dezastrul eroului care, înapoiat în tabăra aliaţilor volsci va fi acuzat de trădare şi va trebui să plătească cu viaţa. Sînt nenumărate situaţiile teatrului sheakespearian în care omul triumfă asupra titanului. O astfel de evoluţie a sentimentelor este una din cele mai caracteristice pentru etosul propriu al dramei lui Shakespeare. Poate niciodată însă transformarea titanului în om, readucerea lui la măsura umană, n-a fost mai expresiv tratată ca în *Furtuna*, cea din urmă mare creaţie a poetului şi poate testamentul lui moral.

Aici titanul este un magician, ca Faust al legendei populare germane şi al lui Goethe. Prospero, ducele Milanului, a fost deposedat de tronul şi bunurile lui de către propriul lui frate, de Antonio, cu ajutorul lui Alonso, regele Neapolului. A fost îmbarcat pe o corabie care l-a dus într-o îndepărtată insulă pustie, împreună cu fiica lui, cu Miranda, pe-atunci o copilă. Rătăcirea într-o insulă îndepărtată reţine un ecou din povestirile despre navigaţiile aventuroase ale vremii, ca aceea ale lui Magelan, traduse în englezeşte cu vreo trei decenii mai înainte, sau ca naraţiunea despre descoperirea insulelor Bermude, apărute chiar în epoca în care Shakespeare scria *Furtuna*. Prospero a putut lua cu sine cărţile sale şi a învăţat din ele arta magiei, forma preştiinţifică a stăpînirii tehnice a naturii, pe care Renaşterea n-o dispreţuia de loc, de vreme ce savanţi naturalişti ca Theophratus Paracelsus sau ca Agrippa von Nattesheim, al căror profil caracterologic conţine trăsătura titanică, se socoteau încă magicieni. Cu ajutorul magiei izbuteşte Prospero să stăpînească pe singurii locuitori ai insulei, pe vrăjitoarea Sycorax şi pe fiul ei, pe Caliban, un monstru, jumătate om şi jumătate peşte, apoi să elibereze pe Ariel, un spirit aerian robit de vrăjitoare şi care de aci înainte va deveni slujitorul lui. Prospero a încercat să-l ridice pe Caliban la treapta umană, dar înzestrîndu-l cu darul vorbirii, monstrul nu foloseşte cuvintele decît pentru a blestema. Miranda a devenit cu timpul o tînără de o încîntătoare frumuseţe şi atît de înţeleaptă şi curată, cum curţile ducale nu pot face niciodată pe copii crescuţi în mijlocul lor. Un accent din pastoralele Renaşterii, ca de atîtea ori în dramele lui Shakespeare, se strecoară în portretul curatei, blîndei, sfioasei Miranda, sora bună a Perditei din *Povestea de iarnă*, a Imogenei din *Cymbelin*. Au trecut doisprezece ani şi întîmplarea duce în preajma insulei lui Prospero nava pe care se aflau duşmanii lui. Corabia, după o luptă grea cu furtuna descătuşată de vrăjitoriile lui Prospero, a eşuat pe ţărmul insulei şi călătorii bîjbîie acum în întuneric, fără să ştie unul de altul. Regele Neapolului îl plînge pe fiul său, pe Ferdinand, acesta pe tatăl lui, fiecare din ei crezîndu-l mort pe celălalt. Ferdinand a întîlnit pe Miranda şi inima celor doi tineri s-a învăpăiat de iubire. Dar înţelepciunea lui Prospero a hotărît ca Ferdinand să-şi dovedească mai întîi devotamentul şi vrednicia, acceptînd muncile grele ale curţii şi casei. Ariel a luat

minţile lui Antonio şi ale fratelui său Sebastian, cînd, pronunţîndu-le în şoaptă numele victimei lor, al lui Prospero, i-a azvîrlit în delirul remuşcării. Criminalii sînt acum în puterea lui Prospero, dar fiindcă ei îşi mărturisesc şi îşi deplîng păcatul, Prospero crede că poate să-i ierte. Magicianul capabil să dezlănţuie furtunile, să întunece lumina zilei, să răscoale marea împotriva cerului, să despice şi să dezrădăcineze stejarii şi cedrii, titanul stăpîn peste elementele naturii nu mai vrea să dea nici o întrebuinţare puterii sale. Iertarea îi este de ajuns. „Dacă i-ai vedea, îi spune Ariel, cum le curge barba de lacrimi, ca streaşina cînd vine primăvara, ţi-ar face milă". Milă simte, în adevăr, şi magul. Vorbeşte Prospero:

„Cînd mila te-a cuprins pe tine chiar,
O spirit aerian, cum aş putea,
Om ca şi ei, simţind la fel cu dînşii,
Să nu mă simt mişcat mai mult ca tine?
Adînc rănitu-m-au prin crima lor
Dar gînd mai bun învinge-n mine ura,
Virtutea stă mai sus ca răzbunarea.
Fiindcă se căiesc mi-e scopu-atins.
Mînia mi-a pierit. Mergi, slobozeşte-i,
Ridic descîntecul ce îi apasă,
Le dau raţiunea înapoi şi îi întorc
În firea lor de mai-nainte."

Prospero renunţă la magie. Îl liberează pe Ariel, a cărui slujbă îi devine nefolositoare. Se va înapoia la Milano, pe tronul restituit, şi se va îngriji de sufletul său. Sfîrşit remarcabil, unic în istoria literaturii. Renaşterea a înfăţişat de mai multe ori o figură de magician în operele poeţilor ei. Alături de Faust al cărţilor populare germane, şi al lui Marlowe, înghiţit de infern pentru toate crimele lui, poate fi citat Cyprian din *Magul făcător de minuni* al lui Calderon. În această dramă, personajul care prin vrăjitoriile lui se aliază cu diavolul pentru a obţine pe fecioara creştină Justina, trebuie să recunoască pînă la urmă lipsa lui de putere faţă de fiinţa care primise botezul, se simte cutremurat şi se converteşte. Magul Cyprian devine creştinul Cyprian. Magul Prospero devine omul Prospero. Îndeletnicirea magică nu-l duce niciodată pe eroul lui Shakespeare pînă la limita puterii lui. Numai dezvoltarea sentimentelor lui umane îl face pe Prospero să renunţe la magie. Executînd acest act de renunţare, ducele Milanului nu trece sub legătura altui postulat mistic, ca Cyprian. În sufletul lui nu triumfă decît umanitatea. Etica lui Shakespeare rămîne astfel pur imanentistă. Poetul nu invocă nici un principiu exterior şi superior umanităţii. Criteriul regulator al vieţii morale îl găseşte el numai în sufletul omului.

Sfîrşitul plin de tîlc adînc al *Furtunii*, reprezintă mersul însuşi al spiritului omenesc în epoca Renaşterii şi după ea, cînd magicienii sînt înlocuiţi treptat de oameni de ştiinţă, cînd poeţii nu mai înfăţişează uriaşi şi titani, pe Morgante şi Margute, pe Gargantua şi Pantagruel, pe Orlando, pe Faust şi Tamerlan, ci fiinţe omeneşti,

observabile în realitatea lor psihologică şi socială. Progresul realismului în metodele ştiinţelor şi în creaţia poetică se va face prin eliminarea titanismului anterior. Shakespeare stă pe drumul acestor progrese ale spiritului modern. Caracterele create de el împrumută unele din trăsăturile titanismului vremii, dar evoluţia acestor caractere le îndrumează spre reacţiunea umană, subliniată de cea mai înaltă comprehensiune a poetului. Criminalii au la Shakespeare o conştiinţă, monştrii au un suflet ultragiat, tiranilor li se deschide o zare către suferinţa lumii şi către exigenţele dreptăţii, ura de oameni este gata să se topească întocmai ca un bulgăre de zăpadă, inima duşmanului îndîrjit al patriei sale se frînge la glasul unei mame, magul devine om. Această victorie repetată a omului în titan determină locul special al lui Shakespeare în istoria literaturii şi explică iubirea arătată operei lui de-a lungul secolelor şi în toate părţile lumii.

PATOSUL ADEVĂRULUI ÎN *OEDIP* ȘI *HAMLET*

Tragedia greacă ridică în fața cititorului modern întrebări cărora cercetarea nu ostenește să le caute soluția. Ce anume explică faptul că, încă de la începutul secolului al V-lea al erei vechi, adică într-un moment atît de îndepărtat al evoluției sociale și morale a omenirii și într-un mediu de popoare atît de deosebite de greci, nu departe de teribilul jug al despotismului persan și în apropierea Egiptului, cu numeroasele lui urme ale fetișismului străvechi, gemînd sub apăsarea faraonilor, se înalță în fața noastră construcția uimitoare, atît de luminoasă în ordonanța ei, susținută de spiritul unei mari mîndrii umane, a tragediei grecești? Nici unul din popoarele care i-au înconjurat pe greci și i-au însoțit în timpul desfășurării istorice a vieții lor n-au dat nimic asemănător cu tragedia grecească. Ceea ce s-a numit atîta vreme „miracolul grecesc" este, mai întîi, miracolul tragediei. Cine a întrebuințat pentru prima oară această expresie a vrut, desigur, să se refugieze într-un agnosticism menit să îndepărteze factorul istoric din explicația operelor literare. Noi însă ne putem reprezenta acel moment următor primelor războaie medice, cînd Atena, mîndră de libertățile cîștigate împotriva invadatorului, le consolida pentru toți cetățenii ei. A urmat vremea democrației lui Efialtes și Pericles. Dar și pînă atunci, tragedia fixează momentul acestei înălțări a omului, a gestului său de revoltă împotriva tuturor tiraniilor care-l apăsaseră mai înainte. Eschil va veșteji trufia sacrilege a perșilor, va celebra, în *Hiketidele*, momentul înfrîngerii vechilor violențe în raporturile dintre sexe, va proslăvi, în *Orestia*, originile justiției instituite, apărută o dată cu înlăturarea vechii justiții răzbunătoare a sîngelui. Dar, mai cu seamă, în *Prometeu înlănțuit*, va da glas revoltei împotriva tiraniei lui Zeus și va prooroci prăbușirea acestuia. Încă din primul ei moment de seamă, tragedia va aduce deci mărturia ei de laudă pentru toate înălțările omului, a tuturor victoriilor lui împotriva violenței și subjugării. Demnitatea omenească a obținut în tragedia grecească primul ei monument. Pe altarul tragic arde mereu focul venerației pentru menirea speciei noastre.

Mîndria eroului tragic luptă împotriva destinului, adică împotriva acelui element inuman pe care grecii îl recunoșteau mereu prezent în orînduirea lumii și în contra căruia eroul se ridică fie prin protestul, fie cel puțin prin resemnarea lui îndurerată. Multă vreme generalizările criticii literare au văzut în destin singurul factor propulsiv al evenimentelor tragice. Cu toate acestea, este evident că destinul

nu este singur răspunzător de aceea ce se petrece în tragedie. Pentru desfăşurarea acţiunii tragice colaborează şi caracterele eroilor, reduse de obicei la o singură pasiune dominantă. Răzbunarea inspiră pe Oreste şi pe Medeea, pietatea pe Electra şi pe Antigona, iubirea pe Fedra şi pe Alcesta, onoarea pe Ajax şi pe Neoptolem, iubirea de oameni pe Prometeu. Întîmplările tuturor acestor eroi sînt determinate nu numai de *moira*[1] lucrînd dinafară, dar şi de alcătuirea lor lăuntrică, de caracterul lor. Ba chiar în dezvoltarea tragediei, de la Eschil la Euripid, influenţa caracterelor a devenit precumpănitoare. Teofrast va consolida doctrina caracterelor. Menandru le va introduce în comedie.

Printre caracterele omeneşti şi pasiunile care le constituie, Sofocle a înfăţişat în Oedip caracterul unui cercetător, dominat de pasiunea adevărului.Este adevărat că figura lui Oedip a fost astfel primită din tradiţia legendară, şi este de asemenea un fapt cu totul izbitor, pentru cine studiază pe vechii greci, că pe cînd toate popoarele antichităţii au venerat în eroii lor fie pe oamenii de acţiune, fie marile personalităţi morale sau religioase, numai grecii au proslăvit, în Oedip, puterea unei inteligenţe geniale, pe dezlegătorul enigmelor sfinxului, adică ale încîlcitelor întrebări pe care natura obscură şi crudă le pune oamenilor. Interpretarea modernă a mitului lui Oedip a încercat să explice soarta acestui erou prin faptul că, despărţindu-se de natură ca inteligenţă cercetătoare, şi siluindu-i secretele, Oedip a devenit o fiinţă antinaturală, expusă abaterilor celor mai grave împotriva naturii. Este evident că grecii nu s-au gîndit la aşa ceva şi că grozăviile pe care eroul le săvîrşeşte, fără să ştie, erau, pentru ei, numai efectul lucrării destinului. S-ar fi putut întîmpla însă ca aceste grozăvii să rămînă acoperite, dacă pasiunea eroului pentru adevăr nu le-ar fi scos la lumină şi nu l-ar fi dus la acea desnădejde care-l face în cele din urmă pe bătrînul rege înţelept, părintele şi binefăcătorul patriei sale, să se orbească şi să pornească pe calea aspră a surghiunului. Marele dramatism al tragediei lui Sofocle provine din cucerirea treptată a adevărului teribil, din dorinţa trează de a-l afla, din acel patos al adevărului care strînge probele, înaintează din etapă în etapă în formarea certitudinii, pînă cînd tot adevărul iese la iveală.

Voinţa de claritate a lui Oedip este tot timpul prezentă. El nu are să ascundă nimic. Cînd Creon îi aduce răspunsul Oracolului din Delfi, potrivit căruia ciuma nu va înceta la Teba, decît atunci cînd asasinul regelui Laios va fi pedepsit, Creon îi spune, arătînd gloata tebanilor, adunaţi în preajma palatului:

„Dacă doreşti s-asculţi în faţa lor
Ce voi să-ţi spun, pot să vorbesc îndată —
Sau vrei mai bine în palat să mergem?"

Oedip nu vrea să aibă nici o taină. El răspunde deci lui Creon:

„Vorbeşte-n faţa tuturor. M-apasă
Doar soarta lor nenorocită, nu a mea".

Creon îi înfăţişează răspunsul oracolului. Hotărîrea lui Oedip de a cerceta împrejurările morţii lui Laios este limpede şi puternică din primul moment:

„Mi-e dat acum să fac din nou lumină".

[1] destin, în limba elenă.

Adică aşa cum a fost atunci cînd a dezlegat enigmele sfinxului. Soarta lui este oarecum a omului teoretic, veşnic în căutarea adevărului. El cere deci tebanilor să-i destăinuiască tot ce ştiu despre moartea lui Laios:

„Aceluia ce ştie din ce mînă
Primit-a moartea Laios Labdacidul,
Aceluia îi cer să mi-o vestească."

Este chemat profetul Tiresias. Acesta refuză, la început, să reveleze taina morţii lui Laios. Tiresias se lamentează:

„Vai, groaznic e să ştii tot adevărul,
Cînd nu e de folos celui ce ştie."

Refuzul lui Tiresias i se pare abominabil lui Oedip:

„Ce zici? Ştii tot şi nu vrei să vorbeşti?
Vrei tu să pierzi poporul şi cetatea?"

Şi faţă de declaraţia lui Tiresias că adevărul va ieşi la iveală, chiar dacă îl va învălui în tăcere, Oedip insistă pentru dezvăluirea lui:

„Îmi spune deci ce-i gata să se-arate."

Tiresias destăinuieşte, în fine, adevărul înspăimîntător: Oedip şi-a ucis tatăl şi trăieşte într-o legătură incestuoasă cu mama lui, cu Iocasta. La început, întreaga lui fiinţă se ridică împotriva acestei revelaţii. Tiresias este un profet mincinos. Desigur Creon, fratele Iocastei, a urzit o intrigă împotrivă-i. O îndoială îl asaltează totuşi. Şi cum Tiresias se pregăteşte să plece, Oedip îi strigă:

„Stai! Stai! Cine mi-au fost părinţii?"

Tiresias răspunde în termeni obscuri:

„Ziua de azi te naşte şi distruge."

Oedip doreşte însă un răspuns limpede;

„Vorbeşti nedesluşit şi în enigme."

Urmează interogarea lui Creon şi acuzarea acestuia. Cînd însă Creon începe să-l întrebe la rîndu-i, pentru a-l apropia de grozăvia adevărului, Oedip nu pregetă să răspundă cu toată claritatea:

„Nu voi tăgădui ce mă întrebi."

Iocasta vrea să-l abată de la presimţirea funestă: profeţiile sînt deseori mincinoase. Oracolele se pot înşela. Dar cînd alte indicii se adună, cînd află că Laios a pierit într-un loc şi-n împrejurări asemănătoare acelora în care a ucis altă dată

pe călătorul întîlnit pe drumul dintre Corint şi Teba, îndoiala creşte amenințătoare în sufletul lui Oedip:

„O, Zevs, ce-ai hotărît să faci cu mine?
....
Mi-e teamă că bătrînul orb văzut-a bine."

A rămas un martor al trecutului cețos din care venea Oedip. E un păstor bătrîn trăind în pustietate, departe de Teba. Oedip doreşte să-i fie înfățişat îndată. Iocasta este mirată de aceste insistențe, dar Oedip o lămureşte:

„Doresc să-l văd, regină, căci mi-e teamă
Că tot ce mi s-a spus a fost prea mult."

Soseşte crainicul din Corint, care-i aduce vestea morții regelui, a lui Polib. Oedip este chemat să ocupe tronul. Meropa, presupusa lui mamă, îl aşteaptă. Oedip respinge însă chemarea. Oracolul lui Apollo i-a prezis că o dată îşi va ucide tatăl şi că se va căsători cu mama lui. De aceea a fugit altă dată din Corint. De aceea refuză să se înapoieze acum. Crainicul este în măsură să aducă o alinare temerii lui chinuitoare, prin dezvăluirea unei taine vechi: Oedip nu este fiul lui Polib şi al Meropei; un păstor l-a găsit pe cînd era un prunc, în căile Citeronului, şi crainicul l-a adus perechii regale, lipsite de copii. Dar această destăinuire, menită să aline tulburarea lui Oedip, îl azvîrle într-o nelinişte încă mai grozavă. Tragicul situației atinge aici punctul cel mai înalt. Zadarnic încearcă din nou Iocasta să-l facă să renunțe la cercetarea lui. Oedip se opune:

„Nu te voi asculta atîta timp
Cît limpede n-oi şti aceste toate."

Oedip trebuie să vadă şi să întrebe pe păstor. Bătrînul i se înfățişează. Dar cînd acesta, ezitînd să spună tot adevărul, declară că ar fi preferat să-şi găsească moartea mai demult, Oedip îi replică cu asprime:

„O vei afla de nu spui adevărul."

Cine era copilul găsit? Un copil născut în casa lui Laios. Un copil de-al lui Laios sau al unui sclav?

„Vai, iată ce-i mai groaznic să rostesc."

se tînguie bătrînul. Dar Oedip îi răspunde:

„Şi eu s-ascult! Dar trebuie s-ascult."

Cînd în fine întreaga împrejurare s-a lămurit, Oedip exclamă:

„Vai, totul iese-acuma la iveală!
Lumină, străluceşte-mi încă-odată
Şi pentru cea din urmă oară mie,
Ce m-am născut din tată şi din mamă
Din care n-ar fi trebuit să nasc."

Astfel setea de adevăr a lui Oedip nu se astîmpără decît atunci cînd ajunge să posede toate elementele convingerii sale, formate împotriva şi spre distrugerea lui. Nu încape îndoială că dorinţa de claritate a lui Oedip determină înaintarea acţiunii în tragedia lui Sofocle. Destinul îndîrjit împotriva eroului a creat o situaţie de fapt, dar nevoia acestuia de adevăr o dezleagă. Printre eroii tragediei greceşti, Oedip este singurul stăpînit de o astfel de pasiune, care a fost desigur a multora dintre contemporanii poetului. Ne găsim într-o vreme care l-a văzut pe Heraclit bătrîn şi cînd au trăit Empedocle, Anaxagora, Protagora şi Democrit. Gîndirea teoretică şi pasiunea adevărului au serbat mari triumfuri în epoca democraţiei ateniene. Legendarul Oedip a putut deveni deci un erou reprezentativ al acestei epoci.

Nu este, în adevăr, izbitor faptul că atunci cînd, după milenii, gîndirea teoretică şi patosul adevărului se refac încă o dată, în vremea Renaşterii, apare din nou, un erou, a cărui soartă se încheagă din împrejurări externe, dar şi din pornirea lui de a smulge măştile, din scrupulul cunoaşterii exacte, din voinţa trează de a stabili adevărul? Acest erou, a cărui relativă asemănare cu anticul Oedip se impune spiritului, este Hamlet al lui Shakespeare. Ca şi tragedia lui Sofocle, *Hamlet* este drama depistării unei crime, susţinută în desfăşurarea ei de patosul pentru adevăr al eroului. Cînd fantoma i se arată lui Hamlet, el o urmează pentru a primi revelaţiile ei. Prietenii vor să-l împiedice, dar el li se opune:

„De ce să-mi fie teamă?
Nu mi-e mai scumpă viaţa ca un ac.
Iar sufletului ce-ar putea să-i facă
Nemuritor cînd e, la fel cu el?
Îmi face semn din nou; îl voi urma."

Hamlet află că tatăl lui a fost ucis de Claudius, actualul rege, care s-a căsătorit cu mama lui. Hotărîrea de a-şi răzbuna tatăl s-a format din primul moment în spiritul lui Hamlet. Dar fapta răzbunării este amînată. Numeroşi comentatori au crezut a recunoaşte în Hamlet un caracter ezitant, un abulic. Hamlet, el însuşi, se acuză în marele monolog de la sfîrşitul actului al II-lea. Apăruseră, la curtea regelui Danemarcei, actori rătăcitori ai vremii. Sînt vechi cunoştinţe ale tînărului Hamlet. Piesa repetată în faţa prinţului îi prilejuieşte acestuia reflecţii amare cu privire la sine. Dacă actorii însufleţesc în asemenea măsură ficţiunea, dacă ei trăiesc cu atîta putere sentimente străine, care ar fi purtarea lor dacă ar fi stăpîniţi de dureri reale? Comparaţia cu ceea ce i se pare a fi insensibilitatea lui îl face să se acuze cu asprime. Totuşi ezitarea lui Hamlet nu provine atît din slăbiciunea voinţei, cît din faptul că convingerea lui cu privire la crima regelui Claudius n-a dobîndit întreaga ei consistenţă. Umbra tatălui său ar fi putut să fie o arătare înşelătoare:

„Fantoma ce-am văzut, ar fi putut
Să fie-un demon. Dracul cîteodată
Putere are să se investească
Cu chip seducător. E cu putinţă,
Văzîndu-mă slăbit şi melancolic
(Căci e puternic faţă de aceia
Ce sînt ca mine), să mă amăgească,
Pierzîndu-mă. Vreau deci dovezi mai limpezi."

Hamlet nu este un simplu veleitar, dar nici un impulsiv. Fapta nu poate urma la el decît convingerii formate. Ea încheie un proces intelectual mai îndelung şi foarte scrupulos. Astfel ajunge Hamlet să pună la cale un adevărat experiment psihologic. Am auzit, spune Hamlet:

„Am auzit că oameni vinovaţi,
Privind la teatru, sînt în sinea lor
Cea mai profundă-atîta de atinşi
De arta scenei, că îşi dau pe faţă
Nelegiuirea. Crima, cum se ştie,
Deşi nu are limbă, tot grăieşte
Cu voce uimitoare. M-am gîndit
Să pun pe-actori asasinarea tatii
Să joace-n faţa unchiului. Privirea-i
Voi cerceta, îl voi pătrunde-adînc.
De voi vedea că-i tulburat, atunci
Ştiu ce-mi rămîne de făcut."

Ca şi Oedip, Hamlet vrea deci să ajungă la cunoaşterea adevărului, eliminînd orice urmă a îndoielii şi nesiguranţei. Chipul de a ajunge la adevăr diferă pentru cei doi eroi. Dacă ne gîndim că ştiinţa procedurii criminale distinge între instrucţia acuzatorie şi cea inchizitorie, adică între aceea care îşi propune să adune toate probele menite să circumscrie exact faptul criminal şi aceea care urmăreşte mărturia directă a vinovatului, atunci putem spune că Oedip pune în mişcare procedura unei instrucţii acuzatorii, pe cînd Hamlet instituie o instrucţie inchizitorie. El vrea să-l aducă pe Claudius la mărturisirea, într-un fel oarecare, a crimei sale. Destăinuieşte deci lui Horaţio planul făurit:

„În faţa regelui se va juca o piesă
În care-am introdus un episod
Ce seamănă cu moartea tatii, astfel
Precum ţi-am povestit-o. Cînd va-ncepe,
Ia seama bine, cu întreaga forţă
A sufletului tău, ce face unchiul.
Dacă ascunsa vină nu se-arată,
Atunci să ştii că ce-am văzut n-a fost
Decît un duh din iad şi-nchipuirea
Ce mi-am făcut e neagră deopotrivă
Cu nicovala lui Vulcan."

Reprezentaţia are loc şi dă rezultatele aşteptate. Zguduit de înfăţişarea faptelor care aminteau de-aproape pe acelea ale crimei sale, regele se ridică în prada unei adevărate terori şi părăseşte sala de spectacol. Mărturisirea s-a produs. Convingerea lui Hamlet s-a format şi drumul către fapta răzbunării s-a netezit pentru el. Hamlet va acţiona.

Dacă tragedia lui Sofocle poate fi pusă în legătură cu marele avînt teoretic al democraţiei ateniene, cînd omul recunoaşte în cercetarea adevărului, în claritatea netulburată a minţii, una din ţintele cele mai înalte ale vieţii sale, drama lui Shakes-

peare poate fi pusă şi ca în relaţie cu marile progrese ale inteligenţei în epoca lui, Figura lui Hamlet, culeasă din cronica medievală a lui Saxo Grammaticus, este interpretată de Shakespeare în spiritul Renaşterii. Hamlet este un om al Renaşterii prin patosul adevărului care-l animă. Un caracter ca al lui n-a existat şi nici n-ar fi putut exista în vreun monument literar al feudalităţii. Este adevărat că cercetarea adevărului i se impune lui Hamlet, ca şi lui Oedip, nu numai din pasiunea omului teoretic pentru adevăr, ci şi dintr-o necesitate etică, din nevoia de a sancţiona abjecţia, crima şi minciuna. Totuşi, scrupulul intelectual al lui Hamlet nu este contestabil. A trebuit ca mercantilismul englez să învingă Contra-Reforma spaniolă, o dată cu dezastrul invincibilei armade a lui Filip II, a trebuit ca negustorii englezi să cucerească mările şi continentele îndepărtate şi să simtă nevoia unei ştiinţe puse în serviciul întreprinderilor lor, pentru a se forma acel spirit liber şi acele metode exacte ale cercetării adevărului, ale căror documente filozofice se vor arăta în curînd. Francisc Bacon se găsea atunci în epoca de constituire a operelor pe care le-a consacrat stabilirii metodologiei moderne a ştiinţelor. *De dignitate et augmentis scientiarum* apare într-o primă formă în 1605. *Hamlet* apăruse în ediţia in-quarto cu un an mai înainte. În 1620, după moartea lui Shakespeare, Bacon va publica *Novum organum scientiarum*. Ideile lui Bacon erau acele ale vremii sale. Bacon va preveni pe oamenii de ştiinţă de pricina diferitelor erori în care poate cădea inteligenţa omenească, de toţi acei idoli care opresc progresul adevărului, distingînd printre aceştia pe idolii peşterii, *idola specus*, reprezentările produse de alcătuirea intimă a spiritului omenesc. În acelaşi chip, Hamlet devine atent faţă de înşelările posibile ale fanteziei lui. Destăinuirile fantomei ar fi putut să fie nişte idola specus. Bacon a propus experimentul, adică observaţia în condiţii create de observator, ca metoda cea mai bună a stabilirii raporturilor cauzale dintre fenomene. Un experiment instituie şi Hamlet. Observarea lui Claudius, el vrea s-o facă în condiţiile create de el. După cum am spus, scena spectacolului reprezentat în faţa regelui este un experiment psihologic. Oedip şi Hamlet caută deopotrivă adevărul. Dar Hamlet vrea să-l stabilească prin mijloace care aparţin în chip evident timpului său.

Desigur, adevărul pe care-l caută Oedip şi Hamlet nu este un adevăr teoretic şi general, ci unul în legătură cu împrejurările lor cele mai particulare. Dar chiar în condiţiile cele mai speciale ale vieţii, omul se poate comporta fie mînat de scrupul intelectual, de dorinţa de claritate şi precizie, fie stăpînit de duhul neadevărului şi al minciunii. Şi cînd, într-o societate, inteligenţa teoretică face mari progrese, apar şi caracterele stăpînite de pastosul adevărului. Aşa s-a întîmplat în vremea democraţiei ateniene şi a Renaşterii, cînd Oedip şi Hamlet reprezintă nişte tipuri omeneşti limpezite în munca de cultură a vremii. Dimpotrivă, cînd patosul adevărului scade într-o epocă, atunci cînd lumea veche se apără faţă de adevărurile care înaintează, apar şi caracterele timorate în faţa adevărului sau acelea care întreţin minciuna sau se înfăşoară în vălurile fanteziei înşelătoare. Astfel ce caractere a descris, de pildă, Ibsen în dramele sale. Problema adevărului în relaţiile practice ale vieţii a fost una din cele care l-au preocupat mai puternic pe marele dramaturg norvegian. În *Un duşman al poporului*, dr. Stockman declară: „Nu are nici o importanţă dacă o societate mincinoasă se prăbuşeşte". Iar în *Stîlpii societăţii* ni se spune: „Libertate şi adevăr, iată stîlpii societăţii!" Epoca lui Ibsen a păcătuit adeseori împotriva adevărului şi, de aceea, printre personajele lui Ibsen există mai multe care, departe de a fi stăpînite de patosul adevărului, par mai degrabă dominate de fantezia înşelătoare şi laşă. Voi aminti două dintre aceste personaje. Unul este Peer

Gynt, a cărui pornire fabulatorie înaintează peste victime, peste bătrîna lui mamă, peste iubita credincioasă Solweig. Celălalt este, în *Raţa sălbatică*, fantastul laş Hjalmar Ekdal, care, după o revoltă sterilă, se înapoiază în minciuna călduţă a casei lui, dar aduce sacrificiul fiicei sale, a Hedwigei. Rezumînd situaţia, un personaj, doctorul Relling, ratiocinatorul piesei, rosteşte maxima: „Minciuna vitală este principiul stimulent: luaţi unui om mijlociu minciuna vieţii şi îi luaţi în acelaşi timp fericirea". Această laudă a minciunii stă într-un contrast izbitor cu patosul adevărului, cu îndîrjirea de a-l afla care însufleţeşte pe Oedip şi Hamlet, chiar cu riscul prăbuşirii lor. Ibsen ne aduce astfel, o dată cu caracterele amintite, un ecou al adîncii crize morale cu care sfîrşeşte secolul al XIX-lea.

Din adîncimile mileniilor şi veacurilor se ridică însă figura eroilor inspiraţi de patosul adevărului, exemplari pentru toate societăţile sănătoase.

CERVANTES

Ne vom ocupa de un om şi de o carte care au văzut lumina zilei cu mai multe sute de ani înaintea noastră şi a căror soartă, deopotrivă tragică şi măreaţă, expusă celor mai adînci nenorociri şi înălţării celei mai sublime, umple pe cunoscătorul lor de uimire, de dragoste şi admiraţie şi încarcă fruntea lui cu gîndurile cele mai grele şi cu învăţăturile cele mai umane.

Omul este Miguel de Cervantes Saavedra şi cartea sa, principala sa carte, *Don Quijote*, primul roman modern. Cînd reflectăm la vechile lor împrejurări, ceea ce ne surprinde mai întîi este afinitatea destinului lor. Viaţa omului şi a cărţii sale prezintă ciudate asemănări. Rareori biografia unui scriitor a fost bîntuită de mai multe şi mai variate dezastre; rareori existenţa în timp a unei cărţi a fost supusă atentatelor mai numeroase ale pirateriei literare, ale falsificării şi răstălmăcirii. Dar rareori, din multele încercări ale vieţii, s-a degajat o figură atît de reprezentativă pentru timpul său şi, în puţine alte împrejurări, o carte care a călătorit în lume, în condiţii atît de vitrege, a izbutit să impună un mit uman cu o semnificaţie mai generală.

Viaţa lui Don Miguel de Cervantes Saavedra a fost adeseori povestită după izvoarele contemporane care nu sînt foarte numeroase, dar sînt suficiente pentru a ne arăta cum se putea constitui o viaţă de om pe la mijlocul veacului al XVI-lea, în Spania, cînd soarele lui Carol Quintul, regele Spaniei şi împăratul Germaniei, lumina întinsele lui posesiuni în Europa şi America, dar nu apunea niciodată. Epoca lui Carol Quintul a fost una din cele mai agitate ale întregii istorii moderne. Luptîndu-se cu Franţa lui Francisc I şi cu Turcia lui Soliman II, Carol Quintul a fost contemporanul acelor mari evenimente care se petrec în Germania în primele decenii ale secolului al XVI-lea: mişcarea religioasă a lui Martin Luther care, prin loviturile pe care le dă bisericii catolice, atacă însuşi principiul moral şi aliatul ideologic cel mai puternic al vechii orînduiri feudale. Biserica romană încearcă să se reorganizeze şi să-şi recîştige puterea în faţa asaltului diferitelor burghezii naţionale şi a principilor teritoriali, impacienţi deopotrivă faţă de jugul pe care îl impunea primul şi cel mai puternic feudal al Europei apusene şi centrale, împăratul Germaniei. Începe perioada Contra-Reformei, pusă la cale de conciliul din Trient. Armata iezuiţilor porneşte în lume pentru a acapara guvernele şi a influenţa spiritele în sensul doctrinei ameninţate. Spania se aşază în fruntea acestei mişcări.

Cînd Carol Quintul depune funcţiunile sale, în 1555, fiul şi urmaşul său, Filip II, devine „soldatul lui Cristos". Mîna lui apasă greu în Ţările-de-Jos revoltate. Susţine Liga catolică în Franţa. Dispută otomanilor puterea în bazinul Mării Mediterane şi se încunună cu o biruinţă răsunătoare. Căsătoria lui cu Maria Catolica, regina Angliei, naşte la un moment dat speranţa că Anglia rebelă va fi readusă pe căile părăsite, o dată cu reforma anglicană a lui Henric VIII. Dar cînd fiica acestuia, Elisabeta, devenită regina Angliei, continuă politica de independenţă religioasă şi de expansiune maritimă şi comercială a predecesorilor ei din casa Tudorilor, „soldatul lui Cristos" crede la un moment dat că a sosit momentul pedepsirii exemplare a Angliei execrate. *Invincible armada* porneşte către ţărmurile Albionului, hotărîtă să umilească erezia şi să distrugă flota care ataca mereu coastele Spaniei şi ale posesiunilor ei şi îi intercepta galioanele încărcate cu aurul şi argintul Americii, pentru a le conduce în propriile ei porturi. O furtună neaşteptată distruge sau risipeşte partea cea mai însemnată a *Invincibilei armada*. O medalie bătută în Anglia comemorează evenimentul: *Adflavit Deus et dissipati sunt* (Dumnezeu a suflat şi i-a risipit). Anglia burgheză şi puritană putea crede acum că Dumnezeu a trecut în tabăra reformaţilor de toate categoriile. Între zidurile sinistre ale Escurialului, Filip II se lăsa în voia sumbrei lui melancolii. Niciodată Spania nu se înălţase mai sus şi nu căzuse mai adînc. De pe întinsul imperiului în care soarele nu apunea niciodată, se adunau, în porturile şi oraşele Spaniei, o asemenea cantitate de metale preţioase, încît ţara ameninţa să se înăbuşe literalmente în propria ei bogăţie. Creşterea fără precedent a preţurilor ruinează categorii întregi ale populaţiei, pe ţărani pe micii proprietari de pămînt. Foamea este acum simţirea care urmăreşte mai statornic pe omul spaniol, după cum o dovedesc nenumăratele exprimări în acest sens ale literaturii vremii. Foamea este tema mai deseori reluată în naraţiunile sau comediile vremii. Dar numai foamea? Alături de foame, se poate urmări tema *onoarei*, sentimentul extraordinar de exigent al demnităţii, dar nu al aceleia legate de fiinţa morală a oricărui om, aşa cum s-a format prin contribuţia filozofilor antici şi moderni, ci a unei demnităţi legate de vechimea şi distincţia seminţiei rămasă neamestecată în decursul unei convieţuiri de şapte sau opt ori seculară cu rasa străină a maurilor, foarte sensibilă la orice formă a ofensei şi gata s-o respingă cu mînie, extrem de scrupuloasă în împlinirea tuturor îndatoririlor care decurgeau din legăturile vasalului nobil cu suzeranul său feudal. Un misticism aprins scălda această lume spaniolă a Contra-Reformei. Pictorii vremii, un Velasquez, un Zurbaran, un Murillo au figurat-o adeseori. Iată pe *granzii* de Spania sau pe membrii casei habsburgice domnitoare, în portretistica genială a lui Velasquez, cu figurile lor impenetrabile, pecetluite de cel mai teribil orgoliu pe care l-a încercat vreodată o fiinţă omenească, minate de paloarea de fildeş a sîngelui celui mai sărac. Alături stă chipul consumat al călugărului lui Zurbaran, contemplînd în craniul pe care-l ţin mîinile lui diafane testimoniul grozav al nimicniciei omeneşti. Fecioara Maria este înălţată într-o altă imagine, de către ceata ei de îngeri, într-un vîrtej de roze şi crini. Dar copilul zdrenţăros al lui Murillo, mîncînd ciorchinul lui de struguri negri, înseamnă, alături de *grandezza* şi misticismul clasei stăpînitoare, reacţiunea populară, expresia unei vitalităţi care umpluse pămîntul cu zăngănitul ei de arme, împinsese pe toate mările şi oceanele globului corăbiile ei, dăruise coroanei spaniole, prin crunta silnicie a conquistadorilor, un continent imens şi întemeiase noi naţiuni numeroase pe cîmpiile nesfîrşite şi în văile prăpăstioase ale celor două Americi.

Dacă ne întoarcem privirile către literatura vremii, întîmpinăm aceleaşi contraste izbitoare din care se compune lumea Contra-Reformei spaniole. Spania multelor războaie ale lui Carol Quintul şi Filip II este ultima ţară care se mai pasionează pentru vechea literatură a romanelor cavalereşti, pentru aventurile lui Palmarin, dar mai ales pentru acele ale lui Amadis de Gaula, aşa-zisul *donzel del mar*, copilul din spiţă nobilă părăsit în undele mării şi care creşte ca cel mai intrepid cavaler, iubeşte pe frumoasa prinţesă Oriana şi, pentru a merita dragostea ei, uimeşte universul cu faptele-i de vitejie, se retrage în pustietatea munţilor ca *Bel-tenebros*, cînd între el şi Oriana se iveşte o neînţelegere, dar găseşte în fine căile unirii în fericire, cînd echivocul naşterii sale se lămureşte în sfîrşit.

Nobilimea curţilor şi a castelelor se pasiona pentru romanul pastoral, importat din Italia Renaşterii, dar producînd aici, în Spania, capodopera ei mai mult citită şi mai des imitată, *Diana* lui Montemayor, povestirea fără adevăr psihologic în figurile şi situaţiile ei, dar nu lipsită de un lirism graţios, despre iubirile păstoriţei Diana şi ale păstorului Delio, dezvoltate în nesfîrşite peripeţii şi rezolvate în cele din urmă prin unirea mereu amînată a eroilor. Dar alături de această literatură, îndepărtată de viaţa reală, în care îşi afla desfătările ei imaginaţia unei clase oţioase, curioase de mişcările sufleteşti ale dragostei curate, viaţa populară produce alte multe opere, prin care Spania veacului al XVI-lea trece de fapt în fruntea întregii mişcări literare a Europei apusene. Este mai întîi romanul *picaresc*, al cărui model este fixat de Lazarillo de Tormes, povestirea nenorocitului copil vagabond, chinuit mereu de foamea lui, dar care creşte în şiretenie şi putere de observaţie şi cunoaşte, în cursul unei existenţe cu multe schimbări de decor, întreaga viaţă a Spaniei, cu confreriile ei de vagabonzi, cu soldaţii ei aventuroşi, cu nobilii ei scăpătaţi ascunzînd, sub aerele lor de *grandezza*, spasmul dureros al stomacului gol. Iată epopeile coloniale: *Lusiadele* portughezului Camoëns, cu povestirea călătoriei fabuloase a lui Vasco de Gama pînă în Indiile îndepărtate, *Araucana* lui Ercilla, inspirate de luptele conquistadorilor cu neamurile viteze ale Americii de Sud, pe care le conduce Campollican. Iată, în fine, teatrul spaniol, unul din cele mai mari capitole ale literaturilor moderne, pe care-l domină figura lui Lope de Vega, acela care prin cele 1500 de drame istorice, mitologice şi religioase, de comedii de capă şi spadă, de tragedii şi de mistere, înfăţişează tabloul cel mai complet al Spaniei sale, cu nesfîrşitele ei tipuri, împrejurări şi sentimente, redate cu o spontaneitate şi un adevăr îndreptăţind caracterizarea uimitorului poet drept un *monstru de naturaleţe*.

Viaţa istorică şi socială a Spaniei secolului al XVI-lea, a „secolului de aur", cum a fost numit adeseori, este una din cele mai complexe, mai pline de înălţări şi prăbuşiri pe care le-a cunoscut vreodată o naţiune modernă. Arta şi literatura care o răsfrîng sînt printre cele mai bogate şi mai hotărîtoare pentru întreaga dezvoltare a culturii moderne. După ce cultura Renaşterii italiene apune în multele ei desfătări, dispare în voluptate şi perfecţiune formală, pulsul vieţii bate mai puternic în acele ţări ale Apusului de unde pornesc drumurile pe mări şi oceane către stăpînirea pămîntului. Arta acestor ţări, în primul rînd a Spaniei, creează noile modele şi deţine conducerea gustului general. Este o suveranitate scurtă, pentru că se istoveşte după mijlocul veacului al XVII-lea, cînd Spania trăieşte al treilea ei faliment de stat. Este o suveranitate scurtă, dar strălucită. Spania Renaşterii şi a Contra-Reformei dăduse pe filozoful Vives, pe Lope de Vega, Tirso de Molina şi Calderon, pe Velasquez, Murillo şi El Greco. Dăduse, în fine, pe spiritul cel mai de seamă al întregii epoci, pe Cervantes şi opera lui cea mai de seamă, *Don Quijote*.

S-a născut la Alcala de Henares, un orăşel în apropiere de Madrid. Nu se cunoaşte data naşterii sale, dar se cunoaşte aceea a botezului său, la 9 octombrie 1547, probabil la cîteva zile după venirea lui pe lume. Era al patrulea copil, dintre cei şapte, al lui Rodrigo Cervantes, un medic nevoiaş, cu studiile neterminate, care a trebuit să-şi schimbe mereu locul aşezării. Miguel face unele studii umanistice în oraşele în care-l duce peregrinarea tatălui, poate la Sevilla şi Salamanca, sigur la Madrid. Condiţia unui student sărac, în această vreme, este una dintre cele mai vrednice de plîns. Amintirile sale le va pune mai tîrziu în gura lui Don Quijote, care va face observaţia: „Cînd am spus că studentul suferă de sărăcie, cred că nu mai am nimic de adăugat despre trista lui soartă; căci cine este sărac n-are cu ce se lăuda. El îşi suportă sărăcia pe rînd: cînd foamea, cînd frigul, cînd lipsa veşmintelor, cînd toate împreună. N-aş putea spune că nu mănîncă nimic niciodată, deşi mai tîrziu decît este obiceiul altora, iar alteori numai resturile celor bogaţi". Tînărul Cervantes este mereu pe drumuri, pe marile drumuri bătute de soarele Spaniei, cu opriri pe la hanuri, cu întîlniri dintre cele mai curioase în lumea actorilor ambulanţi, a aventurierilor de toate categoriile. Duce viaţa unui picaro, aşa cum o descrie un Mateo Aleman, un Quevedo sau el însuşi în unele din scrierile sale. „Viaţa unui student sărac — va scrie el mai tîrziu — este foarte bună, dacă nu ţinem seama de foame şi de rîie". În 1569 se produce însă un eveniment, care putea aduce o lumină în viaţa lui Miguel. Venise în Spania un legat papal, cardinalul Giulio Acquaviva, trimis pentru a prezenta lui Filip II condoleanţele papei, cu prilejul pierderii infantelui Don Carlos. Cardinalul are nevoie de un valet şi Miguel obţine acest post. Iată-l trecînd marea în Italia. În suita marelui domn, stăpînul său, vizitează Roma, Veneţia, Milano şi Lucca, Neapole, Palermo, Messina şi Loretta Ferrara, Parma, Plezenţa şi Asti. Amintirile italiene vor reveni în mai multe din scrierile lui Cervantes. Ne găsim în Italia din a doua jumătate a veacului al XVI-lea, renumită pentru dulceaţa vieţii în cetăţile ei. Înainte de a aţipi în vremurile absolutismului spaniol şi austriac, Italia trăieşte în voluptatea frumoaselor ei oraşe, cu mascaradele, cîntecele şi poeţii lor. Cervantes se înfruptă din bucuriile senzuale ale acestei vieţi. Se lasă fermecat de frumuseţea străzilor şi palatelor umbroase, de abundenţa hanurilor, de savoarea vinurilor şi a mîncărurilor delicate. Citeşte pe autorii clasici şi pe cei moderni, pe Apulei, Heliodor, Horaţiu şi Virgiliu, dar şi pe poeţii petrarchişti, pe Tassilo şi Serafino, pastoralele lui Sannazar, Tasso şi Guarini, *Cortigiano* al lui Baltasar Castiglione, poemele eroicomice ale lui Pulci şi Bojardo, dar mai cu seamă *Orlando furioso* al lui Ariosto. Situaţia unui valet pentru tînărul student iubitor de literatură nu era însă dintre cele mai potrivite.

O cale nouă i se deschide chiar în anul următor, în 1570, cînd sultanul Selim invadează insula Cipru. Veneţia, Spania şi statele papale se alarmează. Este armată o flotă puternică. Miguel Cervantes se angajează în unităţile spaniole care hibernează la Neapole. Întreaga flotă se pune în mişcare la 15 septembrie 1571, sub comanda unui amiral vestit, Don Juan de Austria, fiul lui Carol Quintul. Angajamentul hotărîtor are loc la 7 octombrie în apropiere de Lepanto, un mic port pe coasta grecească, între Patras şi Corint. Miguel era bolnav în acea zi şi era gata să fie consemnat în infirmerie. S-ar fi putut să lipsească însă din întîmplările unei zile atît de însemnate? Îşi ocupă deci locul în rînduri. Cînd lupta pune faţă-n faţă pe osmanlii şi pe spanioli, Cervantes primeşte trei focuri de archebuză, două în piept şi a treia în mîna stîngă, rămasă mutilată pentru tot restul vieţii. „Ciungul de la Lepanto" va purta cu falĭ invaliditatea sa. Cînd un adversar literar i se va adre-

sa mai tîrziu cu infamie, numindu-l „ciung" și „bătrîn", Cervantes îi va răspunde: „Mă acuză că sînt bătrîn și că sînt ciung, ca și cum ar fi stat în puterea mea să țin timpul în loc și ca și cum aș fi devenit ciung într-o cîrciumă, și nu în cea mai strălucită întîlnire pe care au văzut-o secolele trecute și prezente și pe care ar mai putea-o vedea secolele viitoare. Dacă rănile mele nu strălucesc în ochii celor ce le privesc, ele sînt totuși prețuite de acei care știu unde au fost primite, căci soldatului îi stă mai bine mort în bătălie, decît liber prin fugă... Cicatricele purtate de soldat pe chipul și pieptul său sînt stelele care conduc pe alții către cerul onoarei și către dorința dreptelor laude".

Miguel de Cervantes își vindecă rănile, cînd flota lui Don Juan de Austria se retrage către Messina și Neapole. La 24 aprilie 1572 este destul de sănătos, pentru a-și putea ocupa din nou locul în rîndurile armatei. În 1573 ia parte la acțiunea împotriva Tunisului, de data aceasta în angajamente mai puțin norocoase. Urmează o viață neocupată în garnizoanele Siciliei și ale Neapolelui. În 1575 obține un concediu de un an, pe care se gîndește să-l petreacă în Spania, unde scrisorile de recomandație ale lui Don Juan și ale ducelui de Sesa i-ar fi putut aduce brevetul de căpitan. Se îmbarcă deci la 20 septembrie, dar în apropiere de coasta Franței apar vasele unor pirați turci, comandate de arnăutul Mami. Miguel, împreună cu fratele lui, Rodrigo, cad în puterea piraților și sînt conduși ca sclavi, în Alger. S-a scris mult despre captivitatea de cinci ani a lui Cervantes la pirații algerieni. Ecourile grelelor experiențe pot fi identificate în mai multe puncte ale operelor sale. Cervantes este un captiv rebel. Încearcă în mai multe rînduri să evadeze. Arnăutul Mami îl vinde într-un rînd beiului de Tunis. În noua lui așezare, el încearcă o ridicare în masă a prizonierilor și este pus în lanțuri. Se pregătea tocmai transportarea sclavului rebel la Constantinopol, cînd sosește suma răscumpărării sale, cinci sute de scuzi, strînși de călugării trinitarieni, al căror ordin se îndeletnicea cu răscumpărarea nenorociților căzuți în robia corsarilor. În 1580 este din nou în Spania, dar patria se arată ingrată.

Nu obține brevetul de căpitan, ci numai unele însărcinări în administrația armatei, pe care le va executa cu multă neîndemînare. În 1583 este la Madrid, unde încearcă să se fixeze într-o carieră literară. În anul următor termină și publică romanul pastoral *Galateea*. Se căsătorește tot atunci cu Dona Catalina de Palacios y Vosmediano, fiica unui proprietar sărac din apropierea Madridului. Se simte atras de teatru. La început dă tragedii antice, printre care *Numanția*, dramatizarea unui episod din luptele vechii cetăți spaniole asediate, cucerită și distrusă de Scipio Emilian în timpul celui de-al treilea război punic. Este o tragedie puternică, inspirată de suflul vechiului patriotism spaniol. Epoca prețuia însă pe scenele sale, mai degrabă decît temele antice, pe acele puse la dispoziție de observația vieții spaniole moderne. Dar în această direcție, geniul fenomenal al lui Lope de Vega strălucește cu atîta putere, încît lumina lui stinge pe aceea a lui Cervantes. Îndeletnicirea literară îl hrănește destul de rău pe autorul *Galateei* și al *Numanției*. Cervantes încearcă să-și agonisească viața în afacerile intendenței, dar administrația lui îi aduce, în 1597, închisoarea la Sevilla. Cinstit, dar fără pricepere în mînuirea banilor, după cîțiva ani, în 1602, trebuie să suporte din nou o închisoare. În 1604, pe cînd se afla la Valladolid, începe să scrie la *Don Quijote*. Prima parte a operei apare în 1605. Este un eveniment literar subliniat de un puternic succes. Soarta părea că începe să-i surîdă lui Cervantes. Dar, într-o noapte, un om este omorît în fața casei scriitorului. Milostiv, Cervantes adăpostește pe muribund și cade sub bănuiala de asasinat.

Suportă deci noi şi mai grave urmăriri judiciare, care dovedesc în cele din urmă inocenţa scriitorului atît de crunt şi felurit încercat de prigonirile sorţii. Urmăririle pentru datoriile contractate în timpul administraţiei sale nu contenesc. În 1609 ancorează într-un port al vieţii: intră împreună cu soţia sa în ordinul terţ, adică în acel ordin călugăresc care permite membrilor lui să rămînă în condiţia lor civilă şi profesională. În acelaşi an se constituie cealaltă mare operă a lui Cervantes: *Nuvelele exemplare*, pagini picareşti printre cele mai strălucite ale genului şi povestiri nutrite din observaţia vieţii spaniole a vremii, care ele singure ar fi putut asigura gloria unui mare scriitor. Partea a doua a lui *Don Quijote* întîrzia să apară. Un scriitor al vremii, al cărui nume a rămas de-a pururi acoperit sub pseudonimul Avellaneda, publică în 1614 o continuare apocrifă a romanului devenit celebru. Amărăciunea lui Cervantes este din cele mai mari. Se hotărăşte atunci să-şi termine opera şi, în 1615, apare în fine a doua parte a lui *Don Quijote.* O nouă lucrare rămasă în fragment, *Persiles şi Sigismonda*, un roman în gustul grec al lui Heliodor, povestind aventurile unei perechi de tineri a căror unire e mereu amînată de încercările vieţii, este rodul ultimilor ani de lucru ai lui Cervantes. Autorul îl dedică contelui de Lemnos, un mecenat al vremii. Moartea îl ajunge pe poet în mijlocul acestei ultime activităţi literare. Pare a fi fost îngropat în mănăstirea trinitarienilor desculţi, dar, cum nici o piatră şi nici vreo inscripţie nu arată locul odihnei sale din urmă, mormîntul său a rămas necunoscut secolelor următoare.

Don Quijote este opera de căpetenie şi cea mai cuprinzătoare a lui Cervantes, aceea care manifestă laturile cele mai numeroase ale înzestrării scriitorului şi reprezintă principalele direcţii ale prozei spaniole în „secolul" ei de „aur". Este, mai întîi, un roman cavaleresc, deşi, după cum vom vedea îndată, negativul unui astfel de roman. Prin faptul că este descrierea călătoriei unui ins care atinge, în peregrinaţiile sale, toate straturile, condiţiile şi împrejurările societăţii spaniole a vremii, este un roman picaresc. Pe linia principală a desfăşurării subiectului, se altoiesc episoade pastorale, în gustul vremii, ca de pildă acela consacrat iubirii dintre Marcela şi Grisóstomo sau dintre Basilio şi Quiteria, terminat cu nunta acestora. Nuvele de tip italienesc, în gustul impus de Boccaccio şi continuatorii lui, apar în episoadele cu Cardenio şi Lucinda, Fernando şi Dorotheea sau în povestirea *Curiosul pedepsit*, pe care a localizat-o o dată I. L. Caragiale. Textul în proză alternează cu multe poeme în forme libere sau fixe, care dau măsura darului de improvizaţie al scriitorului. Întregul pune în mişcare un număr de şase sute personaje, aparţinînd categoriilor celor mai variate ale societăţii spaniole şi purtînd împreună şi în nenumăratele lor relaţii reciproce o semnificaţie generală, un mod de a înţelege viaţa, care dau acestui vast ansamblu caracterul unui roman modern, a primului roman modern. Întregul este dominat de figura lui Don Quijote şi a partenerului său, cu care cel dintîi alcătuieşte un contrast temperamental şi caracterologic, Sancho Panza. Întocmai ca Shakespeare în Falstaff sau în Cassius, Cervantes a legat portretul psihologic al unor oameni de alcătuirea lor fizică, încît fiecare din noi, observînd viaţa, avem adeseori prijlejul să întîlnim Don Quijoţi şi feluriţi Sancho Panza, pe care îi ghicim mai întîi după tipul structurii lor fizice şi al reacţiilor lor elementare. Contrastului dintre Don Quijote şi Sancho Panza, creatorul lor le-a dat semnificaţia confruntării a două concepţii etice, a două moduri deosebite de a înţelege viaţa şi scopurile ei. Caracterele celor două personaje nu rămîn cu toate acestea fixe. Ele trăiesc o evoluţie, parcurg mai multe etape şi sugerează astfel o concepţie generală asupra semnificaţiei vieţii omeneşti. Interesul pentru varietatea episoadelor

narate se leagă astfel, în fața romanului lui Cervantes, cu acela pentru reflecția generală care le susține tot timpul. Mai cu seamă din vremea romantismului încoace, s-a recunoscut lui *Don Quijote* o profunzime simbolică, pe care comentatorul lui modern nu o mai poate nesocoti.

Prilejul dintîi și punctul de plecare al compunerii sale a fost, cu toate acestea, pentru Cervantes, critica acelor romane cavalerești pe care le readusese în gustul general viața militară atît de intensă în epoca lui Carol Quintul și a lui Filip II. Am văzut că *Amadis de Gaula* a fost printre ultimele romane cavalerești pe care le-au creat literaturile moderne. Gustul pentru o astfel de literatură se leagă cu unele consecințe funeste. Erau oameni care-și pierdeau mințile întîrziind prea mult cu închipuirea lor printre aventurile cavalerilor rătăcitori. Au existat deci, și înainte de Cervantes, scriitori care s-au oprit în fața unor astfel de teme, ca de exemplu Luis Zapata, într-o narațiune înfățișînd cazul unui om zăpăcit de lectura isprăvilor lui Orlando în poemul lui Ariosto. Cazul nu era, de altfel, numai literar. Documentele vremii ne vorbesc de întîmplări analoge ale realității, desigur destul de frecvente și foarte primejdioase, deoarece Cortesurile din Valladolid s-au văzut nevoite, printr-un edict al lor din 1555, să interzică multiplicarea și răspîndirea romanelor cavalerești, pe care le numesc „cărți de minciună și zădărnicie“, *libros de mantiras y vanidades*.

Un astfel de om este și Don Quijote, un hidalgo sărac de la Mancha, adică unul din acei mici proprietari de pămînt pe care-i sărăcise masivul import de aur în epoca stabilirii posesiunilor spaniole în cele două Americi. Don Quijote este un om cu mintea rătăcită prin lectura prea insistentă a romanelor cavalerești, printre care *Amadis de Gaula* ocupă locul de cinste în biblioteca sa. Romanul lui Cervantes povestește faptele de nebunie ale sărmanului hidalgo Don Quijote, în timpul a trei călătorii rătăcitoare, pînă la înapoierea sa definitivă acasă, cînd eroul se trezește din delirul său, dar ajunge în același timp în ultima clipă a vieții. Ceea ce alcătuiește însă caracterul cu totul unic al romanului lui Cervantes provine din faptul că deși, în cuprinsul lui, ni se povestesc faptele nebunești și vrednice de rîs ale unui om cu mintea rătăcită, acesta ne este înfățișat în același timp ca o personalitate de mare înălțime morală, însuflețită de sentimentele cele mai umane și cele mai generoase, gata totdeauna să ajute pe cei slabi și pe cei nedreptățiți, și ca o minte plină de înțelegerea cea mai adîncă și mai înțeleaptă a vieții. Sentimentele și ideile lui Don Quijote sînt deci acelea ale unei personalități ideale în toate felurile, numai că aceste sentimente și idei nu sînt produse de percepția exactă a realității, ci de acea falsă interpretare a acesteia, pe care i-o pune la dispoziție o fantezie exaltată în frecventarea prea insistentă a romanelor cavalerești. Don Quijote este deci ridicol, dar nu odios; el este, dimpotrivă, o ființă nobilă, curată și vrednică în toate privințele de stimă și iubire. Atitudinea scriitorului și a cititorului față de eroul de la Mancha se găsește deci în fața unui contrast pe care ei îl rezolvă într-un sens *ascendent*, adică altfel decît se întîmplă de obicei cu creațiile comice ale literaturii. O comparație va lămuri îndată situația. Harpagon rîvnește pe Mariana, dar Harpagon este un bătrîn avar, un personaj odios în toate privințele și aspirația lui erotică stă într-un contrast izbitor cu caracterul lui. Spectatorii comediei lui Molière rezolvă acest contrast în sens *descendent*, prin divulgarea josniciei reale a omului, mascată un moment de aparența unor sentimente tandre și dezinteresate. Rîsul comic este reacțiunea fizică și morală produsă de deslușirea semnificației inferioare a unui caracter și a unor sentimente, rămase cîtva timp învăluite sub aparențele

lor înşelătoare. În cazul lui Don Quijote rezolvarea contrastului comic se produce într-un sens contrariu aceluia semnalat la Molière. Nebunul Don Quijote este un om admirabil. Sub aparenţa faptelor lui vrednice de rîs descoperim un caracter înalt şi o minte înţeleaptă. Rezolvarea contrastului s-a produs în sens ascendent. Avem deci de-a face, spre deosebire de comicul tradiţional, de cazul cu totul modern al umorului, adică al acelui rîs amestecat cu stimă şi iubire, pe care-l provoacă unele din creaţiile literaturii mai noi, unele din comediile lui Shakespeare, romanele lui Dickens sau povestirile lui Gogol şi Cehov. *Don Quijote* se găseşte oarecum la începutul acestei serii literare, care alcătuieşte o mare noutate a lumii moderne, pentru că nici antichitatea, nici evul mediu n-au cunoscut-o.

Iată-l deci pe hidalgo-ul din Mancha pornind pe drumurile Spaniei, prin marea lor arşiţă, întocmai ca tînărul student Miguel de Cervantes Saavedra cu ani în urmă. Plecat cu programul unui cavaler, el va consacra faptele sale de vrednicie doamnei inimii sale, Dulcineii din Toboso, care este o simplă ţărancă, nu prea frumoasă. A încălecat pe o mîrţoagă, pe Rosinanta. Armele lui sînt de carton. Se opreşte la un han din drum, pe care îl crede un castel şi primeşte investitura cavalerească a hangiului, pe care-l ia drept castelan. Fiindcă trebuie să restabilească oriunde dreptatea tulburată, sileşte pe un ţăran care îşi bătea servitorul, după ce-l legase de un copac, să-l dezlege şi să-i plătească simbria. Se mulţumeşte însă cu simpla făgăduinţă a ţăranului, care-şi leagă din nou servitorul, după ce cavalerul se îndepărtează. Don Quijote cugetă însă cu emoţie la frumuseţea faptelor sale şi cu recunoştinţă la Dulcineea, care i le inspiră. Întîlneşte pe nişte negustori şi le cere să declare că Dulcineea este cea mai frumoasă doamnă din lume. Este atît de grav bătut, încît trebuie să se înapoieze acasă, condus de un ţăran. În timp ce zace bolnav, prietenii lui, preotul şi bărbierul satului, împreună cu nepoata şi gospodina casei ard cărţile de cavalerie, dar cruţă pe renumitul *Amadis* şi pe *Diana* lui Montemayor, cărţi renumite printre toate. Cînd se însănătoşeşte pleacă pentru a doua oară, însoţit de Sancho Panza, pe care-l convinge să-i fie scutier. Ia nişte mori de vînt drept uriaşi şi le atacă. Întîlneşte nişte călugări benedictini însoţind o trăsură şi îşi închipuie că acolo se găseşte o prinţesă răpită. Porneşte la atac împotriva convoiului, dar este din nou lovit. Este adăpostit de nişte păstori cărora le rosteşte discursul asupra vîrstei de aur a omenirii, vechea amintire a comunei primitive, transmisă prin Hesiod: „Fericită vîrstă — spune Don Quijote — şi secole fericite cărora cei vechi le-au dat numele de vîrsta de aur, nu pentru că aurul, atît de preţuit în vîrsta noastră de fier, s-ar fi găsit pe atunci fără nici o osteneală, dar pentru că acei care trăiau în vremurile acelea nu cunoşteau încă aceste două cuvinte: al tău şi al meu! În această vîrstă sfîntă, toate lucrurile aparţineau deopotrivă tuturor. Pentru a-ţi procura cele de trebuinţă vieţii, nu aveai decît să întinzi mîna şi să atingi ramurile robuştilor stejari, care îţi ofereau cu dărnicie fructele lor dulci şi coapte... Pacea şi unirea domneau între oameni. Fierul plugului nu îndrăznise să despice sînul mamei noastre glia, care, fără s-o siluiască cineva, dăruia copiilor ei tot ce-i putea îndestula şi bucura. Păstoriţele mîndre alergau din vale în vale şi din colină în colină, cu părul în vînt şi fără alt veşmînt decît acela necesar pentru a acoperi cu ruşine tot ce pudoarea a vrut totdeauna să ţină acoperit... Mişcările iubitoare ale sufletului se arătau cu naivitate, fără ca cineva să caute a le pune într-o lumină mai bună, prin ocolul meşteşugit al cuvintelor. Nu exista înşelăciune, minciună şi răutate, care să se amestece cu inima deschisă şi cu buna-credinţă. Justiţia lăsa să i se audă glasul ei limpede, fără ca favoarea şi interesul care o înăbuşe şi o prigonesc astăzi, să fi

îndrăznit pe atunci s-o tulbure. Legea părtinirii nu acaparase încă spiritul judecătorului, căci nu existau nici lucruri şi nici persoane asupra cărora justiţia să fi fost chemată să se pronunţe".

La păstori aude Don Quijote de întîmplarea lui Grisóstomo care îşi dăduse moartea pentru că nu putuse obţine iubirea frumoasei păstoriţe Marcela. După ce pleacă de la păstori, Rosinanta este atrasă de nechezatul unor iepe, care păşteau pe un cîmp din apropiere. Păzitorii iepelor lovesc pe cavalerul rătăcitor şi pe scutierul său. O hangiţă le îngrijeşte rănile. Dar bietul hidalgo este din nou lovit de un conducător de catîri, care-l ia drept rival pe lîngă Maritorn, slujnica hanului. Plecînd mai departe, Don Quijote şi Sancho Panza văd o turmă de oi, pe care o iau drept o armată duşmană şi o atacă. Ciobanii îi bat din nou. Întîlnesc pe bărbierul unui sat şi-i iau lighenaşul de ras, pe care Don Quijote îl crede coiful unui cavaler, vrednic să fie purtat ca unul din trofeele lui cele mai frumoase. Un convoi de condamnaţi în lanţuri este eliberat de cavaler, convins că a reparat o nedreptate. Puşcăriaşii îi atacă cu pietre şi unul din ei fură măgarul lui Sancho. Ajung în Sierra Morena, unde întîlnesc pe nefericitul Cardenio, nebun din cauza unei dragoste neîmpărtăşite. Atunci Don Quijote îşi aminteşte de Beltenebros în Pena Pobre. Vrea să-l imite, retrăgîndu-se cu melancolie în singurătatea munţilor şi trimite pe Sancho cu o solie către Dulcineea, care desigur că nesocoteşte dragostea lui. Sancho întîlneşte în drum pe preot şi pe bărbier, plecaţi să-şi caute prietenul. Îi conduce către Don Quijote, uitîndu-şi solia. Întîlnesc din nou pe Cardenio, care le povesteşte încă o dată nenorocirile lui. Pe malul unei ape, descoperă un tînăr de o rară frumuseţe. Era Dorotheea, iubita deghizată a lui Fernando. Merg cu toţii spre Don Quijote, pentru a-l convinge să se înapoieze acasă. Dorotheea îi povesteşte despre o prinţesă răpită şi-i cere ajutor pentru a o elibera. Cavalerul se lasă convins şi pornesc cu toţii la drum. Seara într-un han, după ce Don Quijote se retrage pentru a se odihni, restul societăţii găseşte manuscrisul unei nuvele: *El curioso impertinente*, căreia îi dau citire. În timpul lecturii se aud zgomote. Don Quijote luase nişte burdufuri de vin drept uriaşi şi-i atacase: vinul curgea din burdufurile spintecate, spre marea supărare a hangiului. Apar călători mascaţi. Este Don Fernando şi Lucinda, răpită lui Cardenio. Lucinda este redată lui Cardenio şi Fernando regăseşte pe Dorotheea. Apare şi un căpitan evadat dintr-o închisoare maură, împreună cu maura fugară Zoraida, îndrăgostită de căpitan. Acesta povesteşte întîmplările prizonieratului său, care sînt în parte acelea ale lui Cervantes însuşi. După alte întîmplări în han şi pe drum, Don Quijote este închis într-o colivie şi condus acasă, la Mancha, unde soseşte într-o duminică după-amiază, mai mult mort decît viu.

S-a împlinit o lună de la înapoiere. Don Quijote nu s-a vindecat de nebunia sa. Convinge pe Sancho să pornească din nou. Merg acum spre El Toboso. Palatul Dulcineii nu se vede nicăieri. Sancho îi arată o ţărancă lipsită de orice farmec. Don Quijote înţelege că este Dulcineea, transformată printr-o perfidă vrăjitorie. Bacalaureatul Sanson Carrasco, un compatriot, îl întîmpină deghizat în cavaler, cu intenţia de a-l provoca şi înfrînge în duel, pentru a-i cere apoi, ca preţ al răscumpărării sale, făgăduinţa de a se întoarce acasă. Învinsul este însă Sanson. Viteazul cavaler atacă apoi un transport de lei care, obosiţi, nu reacţionează. Don Quijote, „cavalerul tristei figuri", se va numi de aci înainte „cavalerul leilor", în amintirea marii lui isprăvi.

După ce iau parte la nunta ţărănească a lui Basilio cu Quiteria şi, după alte multe întîmplări, printre care coborîrea în peştera de la Montesino, cavalerul şi

scutierul său întîlnesc un grup de vînători nobili. O ducesă, care citise despre cei doi călători, îi invită la castelul ei, pentru a se înveseli pe socoteala lor. Don Quijote este primit cu mari onoruri, confirmate întru totul de duce, care acceptă jocul. Dar canonicul ducelui caută să-l readucă pe cavalerul rătăcitor la bunul-simţ. „Înapoiază-te la tine acasă — îl invită cu asprime canonicul — creşte-ţi copiii, dacă ai, şi îngrijeşte-te de averea ta. Încetează să mai rătăceşti ca un vagabond prin lume, adulmecînd vîntul şi făcînd să rîdă pe toţi acei care te cunosc sau nu te cunosc". Don Quijote răspunde cu o mare nobleţe şi demnitate: „Rog pe înălţimea voastră să-mi spună ce fel de nebunie a observat la mine pentru ca să mă condamne şi să mă insulte, poruncindu-mi să mă înapoiez acasă, spre a-mi vedea de nevastă şi copii, fără să ştie dacă sînt căsătorit şi dacă am sau nu vreo odraslă... Drept este ca cineva, crescut după regula vreunui colegiu şi care n-a văzut din lume mai mult decît douăzeci sau treizeci de leghe, să-şi dea părerea despre rînduiala cavaleriei şi să judece pe cavalerii rătăcitori?... Este oare un timp rău folosit acela petrecut pe drumurile acestei lumi, în dispreţul desfătărilor ei şi în singura căutare a asprimilor prin care cei buni urcă pînă la culmea cea mai înaltă a nemuririi?... În ce mă priveşte, călăuzit de steaua mea, voi merge şi de aici înainte pe drumul strîmt al cavaleriei rătăcitoare, ale cărei săvîrşiri mă fac să dispreţuiesc bunurile acestei lumi, nu însă şi onoarea. Am reparat nenumărate nedreptăţi, am pedepsit înfruntările obrăzniciei, am învins giganţi şi am călcat în picioare demoni. Sînt îndrăgostit, dar în limitele cuvenite cavalerilor rătăcitori. Nu fac parte dintre îndrăgostiţii vicioşi, ci dintre acei stăpîniţi şi platonici. Intenţiile mele au de-a pururi drept ţintă scopurile cele bune. Dacă acel care cugetă şi sfătuieşte astfel merită să fie numit nebun, judece înălţimile voastre, domnule duce şi doamnă ducesă". Don Quijote făgăduise de mai multă vreme scutierului său guvernămîntul unei insule, ca răsplată a ostenelilor lui. Ducele pune pe „cavalerul leilor" în situaţia de a-şi ţine făgăduinţa, trimiţînd pe Sancho Panza ca guvernator al insulei Barrataria. Un ţăran guvernator? Stăpînul lui îl însoţeşte cu sfaturile celei mai înţelepte arte politice: „Prietene Sancho, aduc mulţumiri Domnului văzîndu-te covîrşit de favorurile sorţii, mai înainte ca aceasta să-mi fi zîmbit mie... Ascultă de sfaturile pe care ţi le voi da, singurele capabile să te ferească de nenumăratele obstacole de care este înconjurat omul pe oceanul furtunos al măririlor omeneşti. Mai întîi, fătul meu, teme-te de Dumnezeu, căci cine se teme de el se găseşte la începutul înţelepciunii. Observă-te cu severitate şi caută să ajungi a te cunoaşte pe tine însuţi: studiu lung şi greu, dar necesar pentru a evita să păţeşti ca broasca ce s-a străduit să se umfle cît un bou. Aminteşte-ţi şi spune-ţi adesea că, în tinereţea ta, soarta te-a făcut paznic de porci. Nu-ţi fie teamă să-ţi mărturiseşti singur originile tale. Orgoliul merge pe urmele viţiului, dar umilitatea împodobeşte virtutea. Anunţă şi declară că descinzi din plugari. Văzînd că-ţi aminteşti singur de lucrul acesta, nimeni nu se va simţi ispitit să ţi-l aducă aminte. Păzeşte-te să arăţi invidie prinţilor şi celor mai nobili ca tine. Aceste daruri ale întîmplării nu merită să fie dorite. Nobleţea se moşteneşte, dar virtutea se dobîndeşte. Judecă şi tu care dintre ele preţuieşte mai mult. Dacă din întîmplare vreo rudă va veni să te viziteze în insula ta, primeşte-o cu aceeaşi bucurie cu care o întîmpinai cînd venea la tine în colibă. Priveşte această obligaţie ca o datorie şi îndeplineşte-o ca o plăcere. Dacă vei chema pe nevastă-ta lîngă tine, un lucru pe care ţi-l recomand, căci nu este bine ca un guvernator să trăiască fără femeia lui, încearcă să îndulceşti şi să poleieşti tonul şi deprinderile ei ţărăneşti. Tot binele făcut de un soţ poate fi distrus într-o singură clipă de o soţie indiscretă sau groso-

lană. Bagă de seamă ca nu cumva să primească daruri. Chiar dacă n-ai avea știință de ele, răspunderea ta n-ar fi mai mică. Nu crede niciodată că ai destul geniu pentru a tălmăci legile după socoteala ta: orgoliul nu poate săvîrși o crimă mai mare. Nici mila, nici ura să nu te împiedice a urmări și a distinge adevărul. Fii surd la făgăduințele bogatului, dar lasă-te mișcat de lacrimile celui sărac. Deși neînduplecat față de unul și compătimitor față de celălalt, rămîi însă drept pentru amîndoi.Ori de cîte ori îndurarea poate să se îmbine cu dreptatea, nu-ți fie teamă să arăți îndurare. Plăcerea asta este singura răsplată a judecătorului care-și face datoria. Balanța magistraturii tale să nu se aplece sub greutatea aurului, dar în unele împrejurări ea poate să se încline de partea mizericordiei. Dacă vreun dușman se înfățișează la judecată, amintește-ți numai de cauza care trebuie s-o judeci. Dacă vreo femeie tînără și frumoasă vine să ceară dreptate, închide ochii ascultînd-o. Nu spune niciodată vreun cuvînt aspru, nici chiar celui vinovat și condamnat: caznele lui îi răscumpără greșeala și nu se cuvine să insulți nenorocirea. Amintește-ți, în fine, că nenorocita noastră speță umană este în chip firesc aplecată spre rău; de aceea fii indulgent ori de cîte ori indulgența nu vatămă pe nimeni și nu uita că pentru a lăuda pe Dumnezeu îl numim bunul Dumnezeu. Urmînd aceste sfaturi, Sancho, fiul meu, zilele tale vor fi curate și pașnice și numele tău va fi respectat, persoana ta va fi iubită; îți vei face vasalii fericiți, îți vei căsători copiii, vei îmbătrîni în mijlocul familiei tale, printre prieteni, de-a pururi cinstit, binecuvîntat de toată lumea și, cînd ochii tăi se vor închide, lacrimi sincere îți vor scălda mormîntul". Sancho pornește în insula sa și guvernămîntul lui solomonic arată îndurare și bun-simț. Dar cînd ducele înscenează atacul insulei de către o armată dușmană, Sancho nu se simte capabil s-o apere și renunță la înaltele lui însărcinări.

Plecînd de la curtea ducelui, după alte multe peripeții, Don Quijote află despre impostura lui Avellaneda. Pentru că acesta îl făcuse pe erou să ia drumul Saragosei, Cervantes îl îndrumează către Barcelona. Pe drum întîlnește pe căpitanul de haiduci Roque Guinart, care-l recomandă și-l anunță lui Don Antonio Morena, la Barcelona. Acesta îl primește cu onoruri, dă un bal în cinstea lui, îl face să viziteze o tipografie, îi arată galerele și pe pirații mauri. Eroul nostru se întîlnește din nou cu Sanson Carrasco, care de data aceasta îl învinge și-l face să promită că va rămîne cel puțin un an acasă. Pe drumul înapoierii, Don Quijote plănuiește să ducă viața unui păstor, ca în romanele pastorale ale vremii. Ajuns, în fine, în casa și în patul său, Don Quijote adoarme într-un somn greu. Cînd se trezește, mintea lui este vindecată; eroul înțelege toată nebunia lui trecută, dar se simte în ultima clipă a vieții. În zadar Sancho încearcă să aprindă vechea ardoare. Sancho se prinsese în jocul nebunesc al stăpînului său și nu mai concepe viața în alte forme: „Doamne, nu se poate, nu se poate să mori. Urmează-mi sfaturile, scumpul meu stăpîn. Trăiește și izgonește neagra mîhnire care te-a adus în starea asta vrednică de plîns. Iacă, voi face tot ce vrei, vom merge oriunde vei dori; mă voi face păstor, cavaler sau scutier, numai să rămîn împreună cu tine. Dacă e nevoie, mă voi pune să dezleg pe Dulcineea de vrăjile ei. Și dacă nu te poți mîngîia de nenorocirea de a fi învins, voi spune că e vina mea și voi jura că n-am strîns bine șaua pe Rosinanta". Dar Don Quijote moare cu mintea deplin vindecată.

Deci, pretutindeni, după cum o arată narațiunea pe scurt a subiectului, Don Quijote este victima falsei percepții a realității. Fantezia lui, aprinsă de lectura funestelor romane cavalerești, îl face să vadă castele în simplele hanuri de țară, nobili castelani în hangii, pe Dulcineea într-o țărancă urîtă, uriași în morile de vînt,

alţi uriaşi în burdufurile de vin, prizonieri nedreptăţiţi în criminalii de rînd, prinţese răpite şi pe răpitorii lor în călătorii cu totul banali ai unui convoi, coiful unui cavaler în lighenaşul unui bărbier ş. a. m. d. Reacţiunea morală a eroului faţă de toate aceste împrejurări este însă justă, nobilă şi înaltă. Principiile pe care le afirmă cu prilejul fiecăreia dintre faptele sale sînt pline de înţelepciune şi dovedesc mereu o inimă şi o voinţă dîrză şi vitează. Însoţitorul lui Don Quijote, Sancho Panza, percepe just realitatea, dar nici simţirea şi nici voinţa lui nu se dezvoltă de obicei către scopurile mai înalte ale vieţii. Ţintele urmărite de el nu depăşesc niciodată băutura şi mîncarea, capabile să îndestuleze apetitul lui neobişnuit şi, cel mult, exerciţiul puterii suverane, pe care el o concepe tot ca un mijloc de a înmulţi desfătările triviale ale vieţii, dar de care se leapădă îndată ce i se cere o acţiune a depăşirii de sine. Sancho Panza nu este nici rău nici stupid, îşi iubeşte stăpînul şi, cînd este pus în situaţia de a se conduce după iniţiativele sale, manifestă prudenţă şi bun-simţ. N-are nici viţii şi nici perversitate, dar are o senzualitate ordinară şi o perspectivă morală limitată. Sancho se mişcă deci într-o realitate just percepută dar îngustă; pe cînd Don Quijote se desfăşoară într-o realitate percepută fals, dar extinsă pînă la ţintele cele mai nobile ale omului. Satira lui Cervantes se aplică aşadar în două direcţii, împotriva idealismului exaltat, neacordat cu problemele reale ale vieţii, dar şi împotriva platitudinii şi trivialităţii. Această satiră nu este însă nimicitoare faţă de nici unul din obiectele ei, ba chiar faţă de unul din acestea poetul arată o înclinaţie ascunsă, o admiraţie nedeclarată dar uşor de ghicit. Zugrăvindu-l pe Sancho Panza, Cervantes îi arată indulgenţa filozofică cu care se cuvine să privim exemplarele comune dar normale ale speţei noastre. Fiinţa morală a lui Sancho este plăsmuită din grupul de reacţiuni fără de care, pînă la un anumit grad al dezvoltării lor, viaţa omului n-ar fi posibilă. Ridicolul lui nu provine decît din permanenta alăturare de o mare personalitate morală şi de angrenarea lui în situaţii atît de nepotrivite cu felul lui obişnuit de a fi. Cît despre Don Quijote, scutierul lui pronunţă o dată cuvîntul revelator, numindu-l „îndrăgostit fără cauză". Don Quijote este un om beat de iubire. Numai un om în această situaţie se poate înşela atît de uşor asupra realităţii şi poate proceda cu atîta nebunească imprudenţă, cu atîta dăruire de sine în orice moment. Pe cine iubeşte Don Quijote? Pe Dulcineea? Dulcineea, pe care de altfel nici nu o cunoaşte, nu este decît un pretext. Iubirea lui Don Quijote se adresează mai degrabă idealurilor omului. Esté, cum singur spune, iubirea despre care Platon vorbea discipolilor săi. Este iubirea enormă, neprovocată şi nebunească pentru tot ce este înalt, frumos şi nobil. Este iubirea pe care o simte de-a pururi partea cea mai bună a tineretului lumii. În zadar bătrîneţea vrea să pună stăpînire pe Don Quijote; în zadar fire argintii au apărut pe tîmplele şi în barba lui. El iubeşte ca un tînăr. Pentru a fi pus în firea lui Don Quijote această iubire, prin care eroul se leagă de marele curent al platonismului Renaşterii, vedem cum Cervantes îi arată acea preţuire admirativă, graţie căreia cazul său literar devine atît de complex. Am spus că Sancho Panza reprezintă grupul de reacţiuni fără de care, pînă la un anumit grad al dezvoltării lor, viaţa omului n-ar fi posibilă. Trebuie să adăugăm acum că Don Quijote reprezintă acea forţă morală a iubirii, concepută ca exaltare pentru idealurile omului, ca putinţă de a te dărui şi de a te întrece, fără de care viaţa omenească nu s-ar înălţa şi n-ar creşte. Ori de cîte ori a apărut printre noi, oamenii, un semen de-al nostru care a dat vieţii un cuprins moral mai bogat, vreunul din aceia care au sporit adevărul şi frumosul sau au dus mai aproape de ţintele lor luptele omului pentru justiţie şi libertate, a trebuit să

recunoaştem în ei acea iubire, acea exaltare a firii lor, în care ni se pare a desluşi esenţa caracterului donquijotesc. Dacă însă Don Quijote merită nu numai admiraţia noastră, dar este vrednic şi de lancea satirică a creatorului său, lucrul provine din aceea că iubirea lui, marea lui putere de a se exalta pentru idealurile omului, nu este pusă în serviciul realităţii just percepute. Acele înalte energii ale sufletului, pe care eroul lui Cervantes le întrupează, sînt chemate să slujească realităţii, nu iluziei. În lume există nenumărate alte cauze vrednice să fie slujite de un idealism moral deopotrivă cu al lui Don Quijote. Marea putere de iubire, sacrificiul şi vitejia eroului lui Cervantes sînt chemate să se lupte, nu cu uriaşi şi vrăjitori, pentru prinţesele răpite şi împotriva burdufurilor cu vin, ci cu eroarea, cu urîţenia, împotriva răutăţii, a nedreptăţii şi a sclaviei. Programul lui Don Quijote este just cît priveşte energiile puse în mişcare şi ţintele generale pe care le afirmă, dar este fals în raport cu aplicarea şi ţintele lui concrete şi imediate. Cervantes a oferit o lecţie de înalt idealism moral timpului său şi omenirii întregi, dar a arătat, în acelaşi timp, că această atitudine trebuie acordată cu înţelegerea exactă a realităţii. Idealismul moral trebuie să fie un idealism critic, pentru ca el să dobîndească eficienţa şi să-şi împlinească rolul ce-i revine în procesul de continuă ascensiune a condiţiei omeneşti.

O importantă semnificaţie se leagă de episodul final al povestirii lui Cervantes. Don Quijote trăieşte ca un nebun şi moare ca un om cu mintea sănătoasă, recunoscînd îndelunga lui eroare şi rătăcire. Revenirea la bunul-simţ se întîmplă numai atunci cînd resortul lui vital se frînge. A trăit atîta timp cît s-a înşelat şi moare cînd şi-a recunoscut înşelăciunea. Nu cumva, prezentînd astfel sfîrşitul eroului său, Cervantes a vrut să ne spună că viaţa nu este posibilă decît atît timp cît cultivă un ideal? Viaţa, ca simplă expresie biologică, s-ar prăbuşi de la primii paşi, dacă omul nu i-ar da o ţintă mai înaltă. Înţelesul acesta mi se pare cu atît mai întemeiat în naraţiunea lui Cervantes cu cît companionul şi negativul eroului său, Sancho Panza, care mai are încă de trăit, se arată posedat de idealurile stăpînului său, abia cînd acesta ajunge să le tăgăduiască şi să le respingă. Aşadar, pînă la urmă, Sancho Panza, pentru că mai trebuie să trăiască, devine într-o anumită măsură un Don Quijote. Şi oare noi înşine, atît timp cît trăim şi resortul existenţei noastre rămîne puternic şi viu, nu sîntem într-un fel oarecare asemănători cu eroul lui Cervantes, deoarece năzuim mereu, visăm şi iubim, ne luptăm şi acceptăm sacrificiul, primim şi aplicăm lovituri, greşim adeseori dar aspirăm mereu către ceva care depăşeşte clipa de faţă şi este vrednic să fie îmbrăţişat cu căldura cea mai aprinsă a inimii? Dacă am deveni dintr-o dată atît de înţelepţi, dar atît de uscaţi sufleteşte, încît să descoperim că nimic nu este demn să fie iubit şi să inspire lupta şi sacrificiul nostru, în acelaşi timp existenţa ar deveni atît de searbădă, seacă şi săracă, încît nimeni n-ar mai dori să trăiască mai departe. Cu un înţeles înrudit, Erasmus, marele umanist olandez al veacului al XVI-lea, a pronunţat, înaintea lui Cervantes, *Elogiul nebuniei*, adică al puterii omului de a se devota unor scopuri care depăşesc clipa de faţă şi înţelesul ei mărginit. Istoria literară a pus adeseori în lumină răspîndirea şi influenţa ideilor lui Erasmus în Spania „secolului de aur". S-au identificat mai multe ecouri erasmiene şi în opera lui Cervantes, dar mie mi se pare că cel mai de seamă, şi acela prin care creatorul lui Don Quijote se leagă cu tema mai generală a nebuniei în literatura Renaşterii, este cuprins în amintitul final al romanului. Secolul al XVI-lea în Europa occidentală, acest mare secol plin de tragism, în care ştiinţa şi arta modernă obţin unele din cuceririle lor cele mai de seamă, în care naţiunile europene ajung să cunoască şi să stăpînească întregul pămînt, dar în care

feudalitatea cu multele ei nedreptăţi era încă puternică şi în care cumplitele războaie religioase însîngerau Franţa şi Germania, în care teribila inchiziţie cerea atîtea jertfe şi aprindea atîtea ruguri, acest secol strălucit şi grozav a meditat adînc la problema nebuniei omeneşti. Erasmus i-a consacrat o disertaţie filozofică; Cervantes un roman.

Istoria literară a prezentat adeseori romanul lui Cervantes drept o satiră a cavalerismului, într-un moment în care instituţia cavaleriei apusese şi se iviseră zorile lumii moderne. Adevărul este că această instituţie agoniza de mai multă vreme şi că încă din secolul al XV-lea, în Italia, vechile teme epice ale cavalerismului deveniseră obiectul poemelor eroicomice, al lui Pulci în *Il Morgante Maggiore*, al lui Bojardo în *Orlando inamorato*, apoi, în secolul următor, al lui Ariosto în *Orlando furioso*, al lui Rabelais în *Gargantua şi Pantagruel*. Cervantes se aşază pe linia aceleiaşi serii literare, dar cu o îmbogăţire a motivului, cu o aprofundare a semnificaţiei lui umane, pe care am încercat s-o lămuresc în cele de mai sus. Prin faptul însă că Cervantes a afirmat şi a impus faţă de eroul său o dublă atitudine, de satiră şi de admiraţie iubitoare, marele poet ne-a făcut să înţelegem că nu totul era fals moralmente în vechea instituţie a cavaleriei şi că unele din valorile obţinute în practica ei seculară meritau să trăiască mai departe în conştiinţa oamenilor. Căci nimic din ce s-a cîştigat în munca milenară de cultură a omenirii n-a fost de prisos şi nu poate fi eliminat din formula morală a epocilor mai noi. Don Quijote vrea să trăiască întocmai ca un cavaler, într-o epocă în care cavalerismul nu mai avea nici un rost. Observaţia este justă. Dar cu toate acestea, în vechea practică a cavaleriei s-au format, în conştiinţa oamenilor, idei şi sentimente în legătură cu valoarea vitejiei, a onoarei, a fidelităţii şi a loialităţii, de care nici contemporanii lui *Don Quijote*, nici noi, oamenii moderni, nu ne mai putem lipsi. Tot astfel nu ne putem lipsi nici de alte cîştiguri ale culturii omeneşti, obţinute, de pildă, în antichitate, în Renaştere sau în iluminism. Formula noastră morală conţine astăzi cîştigurile temeinice ale întregii istorii culturale a omenirii, sporită şi dominată însă de temele şi virtuţile proprii timpului nostru, ale acestui timp în care oamenii dau noi lupte pentru dreptate şi libertate.

Pentru că ideile acestea au devenit din ce în ce mai limpezi în mintea noastră, putem privi astăzi pe Don Quijote, după mai bine de trei sute de ani de cînd a fost conceput, cu simpatia şi admiraţia amuzată cu care creatorul lui l-a închipuit, iar pe acest mare creator literar, pe Don Miguel de Cervantes Saavedra, cu recunoştinţa cu care sîntem îndatoraţi marilor ziditori ai conştiinţei omeneşti.

ARTA LUI RABELAIS[1]

În primele decenii ale veacului al XVI-lea, dar cu o întîrziere de cel puţin o sută de ani faţă de Italia, societatea franceză atinge un stadiu al dezvoltării ei, a cărei expresie literară devine Renaşterea şi umanismul. Burghezia ţării ajunge la o conştiinţă de sine, la un fel al său propriu de a se afirma, care cere o altă cultură decît aceea a evului mediu şi a feudalităţii, orientate acum spre declinul lor. Există numeroase semne ale noii îndrumări. Cunoaşterea antichităţii face mari progrese prin lucrările unui Guillaume Budé, ale lui Etienne Dolet, Pierre de la Ramee, ale eruditilor din familia Estienne, prin traducerile lui Amyot. Este vremea în care Etienne de Boétie scrie celebrul său *Discurs asupra servitudinii voluntare* sau *Contre-Un* (1548), viguroasă invectivă contra tiraniei. Într-o epocă însîngerată de luptele religioase, apar moralişti plini de umanitate ca Michel de l'Hospital. Ştiinţa intră în faza experimentală. Bernard Palissy face mari descoperiri în ştiinţele naturii, aplică studiul chimiei la agricultură, întemeiază geologia şi face sforţări eroice pentru a înzestra Franţa cu noi tehnici manufacturiere. Ambroise Paré devine un mare chirurg. Dar, printre toate aceste semne ale unui avînt înnoitor, un om şi o carte întruchipează timpurile noi. Omul este François Rabelais, medic şi umanist învăţat. Cartea lui este *Gargantua şi Pantagruel.*

S-au arătat deseori tema acestei cărţi, tendinţele ei, vasta ştiinţă a autorului şi caracterul enciclopedic al lucrării sale, multele probleme fundamentale pe care le atacă şi soluţiile lor, atît de expresive pentru vremea cea nouă. *Gargantua şi Pantagruel* este monumentul cel mai de seamă al Renaşterii franceze şi, în această calitate, îşi păstrează actualitatea în toate epocile de înnoire, bucuroase să recunoască în ea un model şi un izvor de inspiraţie, un aliat peste secole al tuturor năzuinţelor către înălţarea condiţiei omeneşti. Dar, pe lîngă toate acestea, se mai pot adăuga unele consideraţii despre mijloacele artistice ale acestei cărţi, despre modul alcătuirii sale, despre figura omului în cuprinsul ei, despre tradiţiile literare pe care le continuă şi le îmbogăţeşte, despre felul ei de a folosi instrumentul obştesc al limbii, despre particularităţile stilului ei. Temele acestea sînt numeroase şi prezintă un mare interes. În cadrul acestei mici contribuţii, ele nu pot fi decît schiţate, dar lucrul poate fi făcut astfel încît în analiza unora din procedeele artistice ale lui

[1] Cu prilejul comemorării marelui scriitor, la 400 ani de la moartea sa.

Rabelais să se recunoască expresia pe care a dat-o el conţinutului şi tendinţelor sale; om al secolului al XVI-lea şi al Renaşterii, francez din Chinon, descendent al unui neam de ţărani trăind de multă vreme în acea veselă regiune de podgorii, medic şi umanist, rătăcitor pe drumurile Franţei şi ale Italiei, cleric abătut de la regulă, entuziast al ştiinţei, îmbogăţită acum mai mult decît în alte multe secole anterioare, iubitor de viaţă liberă şi voioasă, temperament senzual şi de o mare vitalitate; o întocmire umană cum au fost atîtea în vremea lui şi care, exprimîndu-se pe sine, şi-a exprimat epoca.

Privit în cadrul general al literaturii, romanul comic şi satiric *Gargantua şi Pantagruel* este o povestire cu uriaşi, dezvoltarea unei cărţi poporane a vremii, renumitele *Cronici gargantuine*. Povestirile cu uriaşi erau o moştenire a epocii medievale, care în cîntecele *de gesta* şi în romanele cavalereşti produseseră figuri dintre cele mai populare, printre care şi celebrul Fierabras, gigantul de cincisprezece picioare, rege al Alexandriei, care pustieşte Roma şi se războieşte cu Carol cel Mare, dar este înfrînt de viteazul Olivier şi primeşte botezul. Povestirea lui Fierabras era încă citită în Renaştere şi, în general, figurile telurice şi groteşti ale uriaşilor stîrneau un interes atît de mare, încît italianul Luigi Pulci compusese, în veacul al XV-lea, un poem eroi-comic în jurul unei perechi de uriaşi, Morgante şi Margutte, foarte iubit în acea epocă. Este cu neputinţă ca, în timpul repetatelor lui călătorii în Italia, Rabelais să nu fi luat cunoştinţă de poemul atît de admirat al lui Pulci, *Il Morgante maggiore*. Întîmplările uriaşilor lui Pulci se încrucişează cu acelea ale paladinilor lui Carol cel Mare, dar aceştia din urmă sînt trataţi în manieră ironică, devenită posibilă acum cînd asaltul împotriva vechii lumi feudale începuse şi cînd eroii veneraţi ai cîntecelor de gesta puteau deveni personajele unor compoziţii înveselitoare. Rabelais renunţă la toate figurile slăvite ale poemelor eroice medievale, dar păstrează pe uriaşi, înfăţişîndu-i în trei generaţii. Cele cinci cărţi ale romanului lui Rabelais ne povestesc isprăvile lui Grandgousier, Gargantua şi Pantagruel, bunicul, tatăl şi nepotul, regi ai unor ţări închipuite, fiinţe gigantice mişcate de instincte şi apetituri colosale, dar oameni ai timpurilor noi, cuceriţi treptat de idealurile umanismului, întrupînd sistemul noii educaţii universaliste şi armonioase, ridicîndu-se împotriva absurdei ştiinţe scolastice, împotriva sterilelor controverse religioase, a războaielor injuste ale feudalităţii, pentru frumuseţea păcii şi a ştiinţei, pentru libertatea omului, a cărui vocaţie este voioşia, plăcerea, solidaritatea umană şi creaţia.

Este caracteristic faptul că, scriind o povestire cu eroi fictivi şi oarecum supranaturali, Rabelais a pus în legătură cu ei probleme şi a formulat idealuri ale timpului său. Îmbinarea ficţiunii cu realitatea se vădeşte ca una din metodele lui Rabelais şi atunci cînd conduce fabulaţia sa, în aşa fel, încît face ca aventurile eroilor săi să se desfăşoare printre împrejurări şi locuri ale Franţei reale, în Paris, la Universitatea pariziană şi în cartierul studenţilor, în localităţi bine determinate ale provinciilor franceze, la bîlciurile cunoscute, printre oamenii care trăiesc după moravurile şi gusturile ţării şi ale timpului său. Cadrul fictiv al povestirii medievale este în chipul acesta umplut cu un conţinut de observaţii reale, încît *Gargantua şi Pantagruel* este socotit, cu drept cuvînt, drept unul dintre primele monumente ale realismului francez şi european, adică ale literaturii nutrite de observaţia vieţii şi a societăţii. O cercetătoare sovietică a romanului lui Rabelais, E. M. Evnina, într-o lucrare recentă, una dintre cele mai noi ale bogatei literaturi rabelaisiene, a făcut interesanta observaţie că, la începutul tuturor literaturilor unor societăţi tinere, s-a produs

discrepanţa între materialul observaţiilor reale şi figurile care le întrupează. „Devenirea realismului în epoca lui Rabelais, scrie E. M. Evnina, se desfăşoară în cadrul unor trăsături cu totul neîngrădite, nemăsurate, fantastice, oscilînd necontenit şi trădînd „căutarea" unor forme noi. Credem că arta oricărei epoci de tranziţie, a oricărei clase tinere care îşi stabileşte autoritatea, constituie o astfel de căutare, căutarea unei forme adecvate cu conţinutul şi este, în esenţă, procesul devenirii stilului realist, deoarece realismul societăţii tinere nu se găseşte pe sine imediat, ci apare totdeauna într-o atmosferă de căutări fantastice, de rătăciri, de tatonări a unor figuri potrivite cu noul şi puternicul conţinut al epocii noi". Echilibrul conţinuturilor cu formele lor se stabileşte abia mai tîrziu. Cînd grecii epocii arhaice au făcut primele lor observaţii asupra naturii, ei le-au cristalizat în acele creaturi diforme ale fanteziei, care sînt Titanii, Cronos şi Uranos, Haosul şi Tartarul. A trebuit să se scurgă o lungă epocă, pînă cînd închipuirea grecească să creadă în Zeus şi Afrodita, în Ares şi toate făpturile Olimpului, expresia armonioasă şi umanizată a observaţiilor făcute asupra naturii. „Acelaşi proces al devenirii realiste, conchide E. M. Evnina, este exprimat de arta eroilor uriaşi şi a monştrilor, a basmelor şi visărilor utopice, arta lui Cervantes, a lui Michel-Angelo, a lui Rabelais şi Shakespeare, arta din care peste cîteva secole se va inspira forma bine închegată, „omenesc" normală, a realismului clasic, realul într-un decor real la Balzac şi Stendhal, Dickens, Mérimée şi Flaubert".

Realismul începător al lui Rabelais a dat, mai întîi, o întrebuinţare foarte personală limbii. Se ştie că secolul al XVI-lea a alcătuit pentru graiul francezilor unul din răstimpurile cele mai importante ale dezvoltării lui. Contactul cu Italia, ţara burgheziei celei mai înaintate a vremii, produce un puternic aflux de termeni noi în domeniile cele mai variate, în ştiinţe, în arhitectură şi muzică, în arta militară şi navigaţie, în artele plastice, în comerţ şi industrie, în viaţa de societate, în domeniul vestimentar, în bucătărie şi în atîtea alte sectoare ale vocabularului. Francezii n-aveau înainte de veacul al XVI-lea un cuvînt pentru rinocer, abia dacă auziseră de elefant, cunoşteau prea puţin pantera, gazela, maimuţa, renul şi tigrul. Rabelais mijloceşte francezilor cunoaşterea tuturor acestor animale exotice, pe care le denumeşte prin cuvîntul comun sau prin neologisme, care nu s-au putut menţine. Vorbeşte de *elefant* şi de *rinocer*, de *tigri*, de *leoparzi* şi de *hiene*, dar *maimuţele* se mai numesc: *cercopiteci*, *cinocefali* şi *sfincşi*. Puternicul avînt constructor al Renaşterii deschide poarta unui mare număr de termeni ai arhitecturii. Chiar cuvintele *arhitectură* şi *arhitect* se introduc abia acum. Acum apar termenii tehnici: *architrave* (arhitravă), *corniche* (cornişă), *crotesque* (pentru *grotesque*) (grotesc), *frise* (friză), *piedestal*, *frontispice* (frontispiciu), *obélisque* (obelisc), *colonne* (coloană), *chapiteau* (capitel) etc., toate provenind din influenţa italiană. Tot prin această influenţă se introduc termenii militari: *canon* (tun), *capitaine* (căpitan), *caporal*, *colonel*, *bastion*, *casematte* (cazemată), *cavalier* (cavaler), *parapet*, *espade* (spadă) şi *spadasin* (spadasin), *escorte* (escortă), *sentinelle* (santinelă), *stratagème* (stratagemă).

Termenii nautici apăruţi acum în limba franceză sînt nenumăraţi. În limba comerţului şi industriei se răspîndeşte acum *banque* (bancă)[1], o dată cu primele bănci pe care italienii le întemeiază în Franţa, mai întîi la Lyon. *Lettre de change* (scrisoare de credit) este traducerea lui *lettera di cambio*. Viaţa de societate adoptă *courtisan* (curtezan) pentru *cortigiano*. În muzică apare *violon* (vioară), *cornet*,

[1] Cuvîntul este semnalat încă din secolul al XV-lea.

bemol, numele notelor etc. Am citat numai puţine exemple. Un erudit compatriot al nostru, Lazăr Şăineanu (în *La langue de Rabelais*, I, II, Paris, 1922), a alcătuit întregul inventar al cuvintelor ajunse în întrebuinţarea comună a limbii franceze a secolului al XVI-lea, distingînd pe acelea pe care Rabelais le-a întrebuinţat printre cei dintîi. Enorma bogăţie şi marea varietate a vocabularului rabelaisian denotă întinsul contact pe care acest născocitor de basme fantastice şi groteşti îl avea cu timpul şi cu societatea sa.

Alături de fondul de cuvinte absorbite din influenţa italiană, secolul al XVI-lea mai introduce un mare număr de neologisme provenind din limbile clasice, neologisme greceşti, dar mai cu seamă latineşti. S-a produs deci, în Franţa Renaşterii, un curent asemănător cu latinismul în literatura romînă a secolului trecut, totuşi în alte condiţii şi cu altă semnificaţie. În timp ce latinismul romîn a fost o mişcare de îndepărtare de limba poporului, cu rezultatul posibil de a-l lipsi pe acesta de mijloacele de a-şi însuşi cultura mai înaltă, latinismul şi grecismul Renaşterii franceze au fost tocmai expresia marelui avînt al vremii către însuşirea culturii antice, aceea în care burghezia timpului găsea aliatul ei ideologic în lupta dusă împotriva feudalismului. Rabelais a introdus, singur sau împreună cu alţii, un mare număr de neologisme latineşti sau greceşti, dintre care unele au rămas în limbă pînă în ziua de azi.

Plăcerea scriitorului de a forma cuvinte noi, îl aduce uneori la lungi înşiruiri absurde de sunete, monştri verbali pe care este inutil să-i transcriem, pentru că nimeni nu-i poate citi. Alteori, el se joacă cu cuvinte existente, grupîndu-le sunetele în unităţi deosebite şi obţinînd astfel neaşteptate calambururi. *Jeunesse* (tinereţe) stă alături cu *jeu n'est -ce?* (nu este joc); *service divin* (serviciu divin) este pus împreună cu *service du vin* (serviciul vinului); *à propos* produce răstălmăcirea sonoră: *âpre aux pots* (grozav la oale) etc. Dar, nemulţumit cu sunetele articulate, scriitorul transcrie şi pe cele nearticulate, gunguritul copiilor: *mon mon, mon, vrelon, von, von*, clănţănirea dinţilor de frică: *bebebe, bous, bous, bous!* Dresul vocii: *ehen! ehen! hen!... hen, hen, hasch!*.

Dispunînd de mijloace atît de întinse şi de variate, Rabelais scrie o operă fără analogie în întreaga istorie a literaturii. Un roman. O satiră. O epopee comică. O enciclopedie bufonă. Povestind viaţa lui Gargantua, a lui Pantragruel şi a tovarăşilor lor, Rabelais foloseşte toate genurile literare ale prozei Renaşterii: anecdota, descrierea de călătorii, utopia, epistola, disertaţia filozofică, monologul şi scena dramatică, portretul fizic şi moral. Michelet a numit scrierea lui Rabelais *un haos armonios*. Fireşte există o continuitate între diferitele cărţi şi capitole ale întregului, dar interesul cade mai ales asupra episodului, încît, extrăgînd oricare pagină din ansamblu, eşti sigur că vei obţine o unitate oarecum autonomă.

Scriitorul vorbeşte în numele său şi pune pe alţii să vorbească. Dar, în ambele ocazii, vedem cum cuvintele, substantivele, verbele şi adjectivele i se prezintă în cantităţi enorme, în serii neistovite şi este evidentă desfătarea pe care o simte trăgînd din plin din rezervorul nesecat al limbii, adică din colosalul tezaur al ştiinţei sale. Tovarăşul lui Pantagruel, veselul student Panurge, laudă o mîncare, care, ni se spune, „desfată creierul, înveseleşte spiritele animale, bucură vederea, deschide pofta, delectează gustul, întăreşte inima, gîdilă limba, curăţă faţa, fortifică muşchii, linişteşte sîngele, uşurează diafragma, răcoreşte ficatul, strînge splina, mlădiază rărunchii" etc. (III, 2). Pagina alcătuieşte foaia de observaţie a unui medic. Cînd Panurge, doritor să se căsătorească, pleacă împreună cu marele lui prieten să consulte pe

Sibila din Panzoust, „el o salută adînc (pe aceasta) și îi prezentă șase limbi de bou afumate, o oală mare de unt plină cu cușcuș, un burduf cu băutură, o fudulie de berbec plină cu caroluși (niște monede, n.n.) bătuți de curînd; în fine, cu o reverență adîncă, îi puse pe degetul mijlociu o verigă de aur, în care era minunat legată o piatră prețioasă din Beusse" (III, 17).

Plecînd în călătoria lor pe mare, ca atîți exploratori și conchistadori ai vremii, Pantagruel și Panurge întîlnesc „un vas încărcat cu călugări iacobini, iezuiți, capuțini, ermiți, augustini, bernardini, celestini, teatini, egnatini, cordelieri, carmi, minimi și alți sfinți părinți, care mergeau la conciliu pentru a descurca articolele credinței împotriva noilor eretici". Cititorul care află că existau atîtea ordine monahale își spune că, fără îndoială, ele erau prea numeroase. Acumularea este unul din procedeele artistice mai des folosite de Rabelais. La tot pasul întîlnim lungi liste terminologice, și atunci cînd aceste nomenclaturi prea abundente sparg cadrul, adică nu mai pot fi conținute nici de povestire și nici de dialog, scriitorul le înșiră în coloană simplă sau dublă, ca un glosator sau ca un lexicograf. Rareori însă acumulările lui Rabelais au un simplu interes lingvistic; de cele mai multe ori ele posedă, după cum s-a văzut, o expresivitate și manifestă o tendință satirică.

Interesant este de urmărit vorbirea personajelor atunci cînd scriitorul își dă silința să ne facă să le auzim pe ele, nu pe el. Punînd oamenii lui să vorbească, Rabelais a avut adeseori prilejul să satirizeze divagația pedantă și ridicolă a discipolilor scolasticii. Iată de pildă, pe magistratul Janotus de Bragmardo, venit să-i ceară înapoi lui Gargantua clopotele pe care acesta le desprinsese din clopotnița catedralei Notre-Dame, pentru a le atîrna de gîtul iepei lui uriașe: „Mna dies, domnule, mna dies et vobis, domnilor. Ar fi bine să ne dați înapoi clopotele, căci ele ne sînt de mare trebuință. Hen, hem, hasch! Altă dată am refuzat parale bune de la cei din Londra în Cahors și de la cei din Bordeaux în Bire, care voiau să le cumpere pentru calitatea substantifică a complexiunii elementare care este intronificată în terestritatea naturii lor quidditative, în scopul de a extraneiza cearcănele din jurul lumii și vîrtejurile de deasupra viilor noastre, căci dacă pierdem băutura pierdem totul, și simț și lege" (I, 19). Gravul magistru Janotus este deci un individ superstițios. El crede că sunetele clopotelor catedralei pot îndepărta furtunile. Janotus este și cam bețivan. Omul atît de comun, cu idei atît de înapoiate, se exprimă însă cu tot fastul zadarnic al științei scolastice. El vorbește de „calitatea substantifică", de „natura quidditativă" și complică discursul său cu macaronismele obișnuite în jargonul studențesc contemporan, pe care l-a notat italianul Folengo în *Opus macaronicum*, întrebuințînd formele: „a intronifica", „a extraneiza", „terestritate". Discursul lui Janotus este una din cele mai spirituale satire ale frazeologiei scolastice, perseverînd în epoca umanismului. Satira vorbirii macaronice a studenților sorbonarzi, care era de fapt satira absurdei științe ce li se inculca, a obținut unul din triumfurile ei cele mai spirituale în scena întîlnirii lui Pantagruel cu studentul limuzin, din care putem reproduce aici un fragment, păstrînd formele latinești aberante ale vorbirii studentului, dar însoțindu-le în paranteze de tălmăcirea lor atît de necesară: „Într-o zi nu mai știu cînd, Pantagruel, plimbîndu-se după masă cu tovarășii lui dincolo de poarta prin care se intra în Paris, întîlni un student foarte drăguț, care venea pe acest drum. După ce se salutară, Pantagruel îl întrebă: De unde vii, prietene? Studentul răspunse: — De la alma (buna), inclita (ilustra) și celebra academie care este vocitată (numită) Luteția". „— Ce vrea să spună?" întrebă Pantagruel pe unul din oamenii săi."— Vrea să spună că vine de la Paris".

„Aşa?" înţelese Pantagruel. „Vii deci de la Paris? Şi cu ce vă treceţi timpul voi, domnii studenţi, acolo?" Studentul răspunse: „ — transfertăm (traversăm) Sequana (Sena) la dilucul (în zori) şi la crepuscul; deambulăm (ne plimbăm) prin compitele (răspîntiile) şi quariviile (încrucişările de drum) urbei; despumăm (expectorăm) verbocinaţia laţială (limba latină) şi ca nişte verisimili (adevăraţi) amorabunzi (îndrăgostiţi) captăm benevolenţa omnijudecătorului, omniformului şi omnigenului sex feminin "... Auzind acestea, Pantagruel se miră: „ — Ce dracu de limbă e asta? Mă jur pe Dumnezeu că eşti un eretic". Studentul se apără de această învinuire, continuînd să se exprime în limbajul lui macaronic. Dar cînd Pantagruel pierde răbdarea şi-l apucă de gît, strigîndu-i „— Am să te învăţ eu să vorbeşti", studentul, înfricoşat, începu să se vaite în limba lui de acasă, în graiul limuzin. S-a întîmplat că, după cîţiva ani, nefericitul student limuzin a murit, făcîndu-l pe Rabelais să vadă aici o răzbunare „divină", aplicată acelora care nu vorbesc ca toată lumea (II, 6). Studentul limuzin vorbea, de fapt, ca latiniştii noştri. Vocabularul lui are analogii în dicţionarul lui Laurian şi Massim, iar satira lui Rabelais aminteşte pe a lui Odobescu cînd a compus *Prandiul academic*, executînd acelaşi gest de apărare a poporului faţă de cercurile care voiau să-l excludă de la izvoarele culturii, izolîndu-se ele însele cu trufie, în ştiinţa lor atît de zadarnică.

Alteori, Rabelais transcrie însă vorbirea obişnuită a oamenilor în dialoguri de un mare firesc. Printre personajele pe care Panurge le consultă, pentru a se lămuri dacă trebuie sau nu să se însoare, este şi filozoful Trouillogan. Iată dialogul dintre ei: „ — Credinciosule prieten, lampa a ajuns în mîna d-tale. D-ta se cuvine să răspunzi acum. Trebuie sau nu trebuie Panurge să se însoare?" „ — Şi una şi alta", răspunse Trouillogan. „ — Cum adică?" întrebă Panurge. „ — Aşa cum ai auzit", răspunse Trouillogan. „ — Ha, ha, ha. Aşa mi-a fost vorba?" zise Panurge. „ — Zi-i mai departe. Trebuie sau nu trebuie să mă însor?" „ — Nici una nici alta", răspunse Trouillogan. „ — Să mă ia dracu, zise Panurge, dacă nu cad pe gînduri; şi să mă ia de-a binelea, dacă te pricep. Aşteaptă! Iacă, o să-mi pun ochelarii la urechea stîngă, ca să te aud mai bine" (III,35). Replicile se urmează deci rapide şi prompte, în limba cea mai naturală. Cititorul care străbate acest dialog, ca şi atîtea altele risipite pe toată întinderea operei, îl presimte pe Molière. Dar apropierea unui nou stil dramatic devine încă mai evidentă în acele dialoguri în care autorul, oprindu-se de a mai interveni într-un fel, nici măcar pentru a mai arăta ce personaje anume au luat cuvîntul, ne dă scene dramatice propriu-zise, bune să fie aduse îndată pe scenă.

Vorbind sau punînd să se vorbească astfel, Rabelais a întruchipat caractere variate, o întreagă galerie de tipuri: pe giganţii umanişti Gargantua şi Pantagruel, pe veselul, doctul şi isteţul Panurge, pe înţeleptul Epistémon, pe stufosul poet Raminagrobis, pe voinicul călugăr şi om de nădejde, fratele Jean, şi pe atîţia alţii, într-o abundenţă extraordinară. Ca în *Comedia umană* şi în *Război şi pace*, tipurile lui Rabelais sînt neobişnuit de numeroase şi felurite. Pentru a le zugrăvi, monologul şi dialogul sînt numai unele din mijloacele folosite. Altele li se adaugă. Ceea ce sare mai întîi în ochi este chiar numele lor. Aceste nume sînt sau porecle sau alegorii, acestea din urmă compuse din rădăcini împrumutate limbilor clasice. Porecle sînt *Bragmardo* (de la *bragmard* prohab) sau *Humevesne*; alegorii sînt *Epistemon* (învăţatul), *Ponocrates* (puterea muncii), *Panurge* (omul care ştie să facă totul), *Picrochole* (fiere amară) etc. Unele din alegoriile onomastice ale personajelor sale le explică Rebelais însuşi. Aşa, de pildă, pe aceea conţinută în numele lui Pantagruel.

pe care îl compune din grecescul *Panta* = tot, şi arabul *hagaren* = însetat, Pantagruel este deci „atotînsetatul", „preaînsetatul".

După ce şi-a botezat oamenii, Rabelais ni-i înfăţişează. Şi fireşte, ceea ce izbeşte mai întîi este enorma lor dimensiune şi colosalul manifestării lor. Gargantua acoperă cu limba lui o întreagă armată, atîrnă clopotele catedralei Notre-Dame de gîtul iepei lui, înghite pe o foaie de salată mai mulţi pelerini, care scobesc apoi cu toiegele lor măselele gigantului, mănîncă şi bea cantităţi greu de închipuit, dar şi studiază toate ştiinţele lumii, citeşte biblioteci întregi, practică toate artele frumoase şi pe toate cele ale îndemînării şi forţei fizice. Universalitatea lui de om al Renaşterii este o universalitate colosală. Chiar şi tovarăşii giganţilor, oameni de dimensiuni şi proporţii comune, uimesc prin vigoarea şi apetiturile lor neobişnuite. Fratele Jean luptă singur cu întreaga armată a feudalului abuziv, regele Picrochole. Ştiinţa, ca şi poftele lui Panurge sînt incomensurabile.

Rabelais nu se mulţumeşte să-şi închipuie oamenii lui. El îi vede în carne şi oase, în amănunţimea concretă a înfăţişării, în particularităţile lor fizice, prin care străbate sensul general al tipului lor. Iată cum îl vede întîia oară Pantagruel pe Panurge: „Într-o zi Pantagruel, plimbîndu-se în afară de oraş, către mînăstirea Sfîntului Antoniu, discutînd şi filozofînd cu oamenii lui şi cu unii studenţi, întîlni un om cu statură frumoasă şi elegant în toate liniile corpului său, dar jalnic rănit în diferite locuri şi atît de jerpelit, încît părea că abia scăpase de o haită de cîini" (II, 9). Această nenorocită dar nobilă creatură va manifesta treptat laturile cele mai curioase ale unui caracter omenesc. Este una din plăcerile cele mai mari ale cititorului să urmărească felul în care se construeşte treptat personajul lui Panurge, umanist şi orator dibaci, vesel tovarăş de petreceri, dar om fără scrupule, parazit, şarlatan, superstiţios, răzbunător şi totuşi poltron, un reprezentant al studenţimii declasate a vremii. Ruda lui bună este Falstaff al lui Shakespeare. Pentru a pune în picioare un caracter atît de complex, scriitorul va însoţi portretul fizic cu pictura caracterului, aceasta din urmă obţinută însă nu prin analiză, ci prin înfăţişarea felului în care insul vorbeşte, acţionează şi gîndeşte. Omul este privit deci nu numai dinafară, dar şi dinăuntrul lui, în realitatea proceselor lui intelectuale şi afective. Nici un alt scriitor al Renaşterii, înaintea lui Rabelais, nu arătase atîta pătrundere în înţelegerea vieţii interioare a omului. Printre trăsăturile de caracter ale lui Panurge se numără şi nehotărîrea lui. Iată cum ne-o înfăţişează Rabelais, în scena în care îl face să dezbată împreună cu Pantagruel problema căsătoriei lui: „Pantagruel nu da nici un răspuns. Panurge continuă şi zise cu un adînc suspin: — Doamne, ai ascultat hotărîrea mea de a mă însura, dacă, din nefericire, nu vor fi toate căile închise, astupate şi ferecate. Vă implor, în numele dragostei ce mi-aţi purtat-o întotdeauna, spuneţi-mi părerea voastră. — Dacă ai aruncat odată zarurile, răspunse Pantagruel, dacă ai decretat-o şi ai luat o hotărîre fermă, să nu mai vorbim de asta; rămîne numai să treci la fapte. — Aşa e, zise Panurge, dar n-aş vrea să făptuiesc fără sfatul şi părerea voastră. — Sînt de această părere şi te sfătuiesc să te însori, răspunse Pantagruel. — Dar, zise Panurge, dacă aţi fi de părere că e mai bine să rămîn precum am fost, fără să mai întreprind nimic nou, mi-ar plăcea mai bine să nu mă însor. — Atunci nu te însura, îi răspunse Pantagruel. — Aşa e, zise Panurge, dar v-ar plăcea să rămîn toată viaţa mea fără tovărăşie conjugală? Este scris: Vae soli! Omul singur este lipsit de ajutorul de care se bucură bărbaţii însuraţi... — Atunci însoară-te, în numele Domnului, îi răspunse Pantagruel... Dar dacă, zise Panurge, nevasta mă înşeală, după cum ştiţi că e acum moda,

o să-mi ies din ţîţîni şi o să-mi dau sufletul... — Atunci nu te însura, răspunse Pantagruel, căci sentinţa lui Seneca este adevărată fără excepţie: Ceea ce ai făcut altora este sigur că o să ţi se facă şi ţie... — Dar dacă-mi iau o femeie cinstită şi ruşinoasă?... — Atunci însoară-te, pentru Dumnezeu!" etc. (III, 9). Deliberarea intimă este redată aici cu măiestrie. Este însă deliberarea unui caracter nehotărît, inapt pentru toate formele acţiunii şi care nu urmăreşte de fapt închegarea unei hotărîri, ci evitarea ei şi repulsia pentru faptă. Ne vom convinge de acest aspect al firii lui Panurge, atunci cînd îl vom urmări în timpul furtunii pe mare, cînd va da toată măsura poltroneriei lui. Înfăţişarea stărilor afective prin care trece Panurge în această ultimă împrejurare, chipul în care se succed în sufletul lui frica, deznădejdea, laşitatea, dar şi insolenţa finală, cînd primejdia a trecut, alcătuiesc unele din paginile cele mai măiestrite ale întregii naraţiuni rabelaisiene.

Oamenii, astfel evocaţi în înfăţişarea lor exterioară şi în înfăţişarea lor lăuntrică, sînt puşi să acţioneze, devin personajele unor întîmplări. Mişcarea, în povestea lui Rabelais, întocmeşte unul din triumfurile cele mai de seamă ale artei sale. Dacă mişcarea este meritul cel mai de seamă al artei epice, cum fără îndoială că se poate susţine, atunci Rabelais este unul din cei mai mari poeţi epici ai lumii. S-ar putea cita în această privinţă descrierea iepei lui Tapecoue, speriată de băieţii lui Villon, sau lupta fratelui Jean cu trupele lui Picrochole, care invadaseră şi pustiau via mînăstirii, sau atîtea alte scene, care ne întîmpină la tot pasul. Dar în episoadele amintite, ca şi în altele asemănătoare, zugrăvirea mişcării este oarecum impusă de natura temei tratate. Are deci o valoare ilustrativă superioară o pagină în care conţinutul de fapte este mai restrîns, dar în care este cu atît mai remarcabilă prezentarea relaţiilor dintre personajele în scenă, a reacţiunilor lor, a gesturilor executate şi pe care povestitorul le notează cu o mare precizie. O astfel de pagină este aceea în care ni se povesteşte anecdota următoare: „La Paris, la birtul de la Petit Châtelet, în faţa grătarului unui grătaragiu, un hamal îşi mînca pîinea la fumul unei fripturi şi o găsea, cu această mireasmă, nespus de gustoasă. Grătaragiul îl lăsă în pace. La urmă, cînd hamalul îşi înghiţise toată pîinea, grătaragiul îl apucă de guler şi ceru să-i plătească fumul fripturii sale. Hamalul spunea că nu-l păgubise de nici o bucată de friptură şi că, neluîndu-i nimic, nu-i datora nimic. — Fumul de care era vorba se ridica în sus şi se pierdea; nimeni nu auzise vreodată, cît de mare e Parisul, să se vîndă fum de friptură pe stradă. Grătaragiul răspundea că nu e de datoria lui să hrănească hamalii şi că, dacă nu va plăti, îi va lua samarul. Hamalul puse atunci mîna pe băţ şi voi să se apere. Cearta a fost mare. Toţi gură-cască din Paris alergară să vadă ce s-a întîmplat. Tocmai se găsea acolo bătrînul bufon al regelui, Joan, cetăţean al Parisului. Zărindu-l, grătaragiul îl întrebă pe hamal: — Vrei să asculţi de ce-o hotărî nobilul ghiduş Joan? — Da, pe toţi sfinţii, răspunse hamalul. Atunci bătrînul Joan, după ce ascultă cearta lor, îi ceru hamalului să-i dea din punga lui cîţiva bănuţi de argint. Hamalul îi puse în palmă un philippus. Bătrînul Joan îl luă şi-l aşeză pe umărul stîng ca şi cum i-ar fi încercat greutatea, apoi îl bătu de palma mîinii stîngi ca şi cum ar fi vrut să audă dacă e din metal bun, apoi îl lipi de ochiul drept ca şi cum ar fi vrut să vadă dacă e bine marcat. Totul fu făcut pe cînd adunarea de gură-cască tăcea şi grătaragiul aştepta cu încredere, iar hamalul îşi pierdea nădejdea. În fine, Joan aruncă bănuţul pe grătar, făcîndu-l să sune de mai multe ori. Apoi cu maiestate prezidenţială, ţinîndu-şi în mînă bastonul lui cu panglici şi acoperindu-se cu scufa lui cu urechi de hîrtie, tuşi bine de două ori şi rosti cu voce tare: „Curtea hotărăşte că hamalul, care şi-a mîncat

pîinea cu fumul fripturii, l-a plătit cinstit pe grătaragiu cu sunetul banului. Curtea ordonă deci ca fiecare să se ducă la casa lui, fără alte cheltuieli de judecată, după cum se şi cuvine" (III,37). Totul este văzut în această scenă şi totul este în mişcare. Grupul actorilor principali se detaşează din mulţime; îi vedem pe rînd cum se ceartă, cum i se cere bufonului regal să intervină; vedem gesticulaţia acestuia, chipul în care el cîntăreşte moneda, cum o bate în palmă, o priveşte, şi o face să sune pe grătar; apoi cum se înveşmîntă cu insignele sale de bufon şi rosteşte ingenioasa lui sentinţă. Un regizor ar putea aduce această naraţiune pe scenă. Desfăşurarea acţiunii şi jocul actorilor este complet indicat.

Pe lîngă mişcare, stilul lui Rabelais posedă una din calităţile lui cele mai eminente în preciziunea viziunii lui. Nici un gest, nici o mişcare nu sînt numai denumite ci sînt deplin descrise, pînă în cele mai mici amănunte ale lor. Cînd este vorba de o mişcare corporală, maşina anatomică a omului ne este arătată funcţionînd cu toate pîrghiile ei. Iată descrierea educaţiei fizice a lui Gargantua. Acesta se ia la trîntă, aleargă, sare, se caţără pe un zid, înoată, se azvîrle în apă şi vîsleşte. Cum face însă toate aceste acţiuni din urmă? „Înota unde-i apa mai adîncă, cu faţa în jos, pe spate, pe o rînă, cufundat cu totul în apă, numai cu picioarele sau cu o mînă în aer, ţinînd o carte şi traversînd Sena fără s-o ude, sau ţinîndu-şi mantia în dinţi, cum făcea Iulius Cesar. Se sălta cu o mînă într-o barcă, se arunca de aici în apă, cu capul înainte; atingea fundul, săpa stîncile, se cufunda în abisuri şi prăpăstii. Se înapoia apoi în zisa barcă, pe care o conducea cu repeziciune sau mai încet, în direcţia curgerii apei, în contra curentului; o oprea la stăvilare, ţinea cîrma cu o mînă, cu cealaltă se lupta cu o lopată mare, întindea vela, se căţăra pe frînghiile catargelor, alerga pe verge, aranja busola, desfăşura pînzele în vînt, strunea cîrma" (I, 23). În faţa ghicitorului Nazdecabre, pentru a-l aduce să priceapă întrelarea, Panurge îi face următoarele semne: „Căscă mai multă vreme şi, căscînd, făcea în faţa gurii, cu degetul gros al mîinii dextre semnul literei greceşti numită *tau*, reiterîndu-l de mai multe ori. Ridică apoi ochii către cer şi-i învîrti în cap, întocmai ca o capră care leapădă fătul; în timpul ăsta tuşea şi suspina adînc". Nazdecabre îi răspunde: „Ridică mîna stîngă în aer şi ţinu degetele strînse în pumn, în afară de degetul gros şi de degetul arătător, apoi uni uşor unghiile lor" (III, 20). Nazdecabre voia să spună că Panurge trebuie să se însoare. Pentru a explica în ce mod o invectivă poate uşura pe un om mînios, Panurge face următoarea comparaţie: „Îmi pare rău să-ţi spun că păcătuieşti, căci mi se pare că înjurînd, precum înjuri, îţi face bine la splină, aşa cum unui spărgător de lemne îi face bine şi-i aduce mare uşurare atunci cînd cineva, aproape de el, îi strigă la fiecare lovitură: han! Tot aşa un jucător de popice este mirificamente uşurat atunci cînd n-a azvîrlit bila bine şi cînd un om de spirit, lîngă el, apleacă şi întoarce capul şi trunchiul înspre partea în care bila, dacă ar fi fost bine aruncată, ar fi atins popicele" (IV, 20). Dar nu numai mişcările corpului omenesc sînt evocate cu această precizie, pe care nu o vor mai găsi după secole decît marii realişti ai veacului al XIX-lea, dar şi mişcările naturii. Descrierea furtunii pe mare este renumită: „Deodată marea începu să se umfle şi să intre în tumult din fundul abisului, valuri puternice să bată coastele vaselor noastre; mistralul, întovărăşit de ucigătoare vijelii, să sufle printre antenele noastre. Cerul începu să tune din înălţimi, să fulgere, să lumineze, să plouă şi să azvîrle cu grindină; aerul să-şi piardă transparenţa, să devină opac, tenebros şi obscur, astfel încît lumina nu mai venea decît de la fulgere, scîntei şi ruperi ale norilor înflăcăraţi" (IV, 18). Puterea lui Rabelais de a re-

ţine şi de a reproduce impresiile primite de la lumea sensibilă a fost una dintre cele mai mari pe care le cunoaşte literatura. Realitatea se oglindeşte în imaginaţia lui cu o mare forţă şi un mare relief.

Întocmai ca atîţia mari scriitori ai Renaşterii, ca Boccaccio, ca Cervantes şi Shakespeare, Rabelais este în mare măsură îndatorat folclorului. Naraţiunea lui se hrăneşte din snoavele populare, din cîntecele poporului, ale căror refrene revin adesea sub condeiul lui, din basmele din care împrumută nu numai temele, dar şi formulele iniţiale şi finale, nenumărate imagini. Asocierea uriaşilor cu tovarăşii lui, capabili să-i ajute în împrejurări grele, este o schemă a basmului popular. Într-un rînd ni se povesteşte vechea snoavă ţărănească, reluată de La Fontaine, despre chipul în care a fost păcălit dracul de un ţăran care i-a cedat mai întîi ce va creşte sub pămînt, dar a semănat grîul, apoi ce va creşte deasupra pămîntului şi a semănat napi (IV, 46). Cîntecul lui Rocochet, amintit într-un rînd, este basmul cu cocoşul roşu, cunoscut şi de romîni. Un personaj, Carpelin, „poate intra nesimţit într-un loc, ca pasărea, nu este atins de săgeată, poate călca pe spicele grîului sau pe iarba pajiştilor fără să le îndoaie" (II, 24). În sfîrşit, proverbele apar la tot pasul. După maniera acumulativă, pentru o singură situaţie se invocă zeci de proverbe. Despre neghiobi ni se spune: „se ascund de ploaie în apă, spun tatăl-nostru al maimuţelor, se întorc la oile lor, duc scroafele la păscut, gonesc cîinele înaintea leului, pun căruţa înaintea boilor, se scarpină unde nu-i mănîncă, mănîncă mai întîi pîinea albă, potcovesc greierii, se gîdilă să rîdă, văd musca în lapte, bat tufişurile dar nu prind păsărelele, iau băşicile drept felinare, prind berzele dintr-o săritură, sar de la cocoş la măgar" etc. Ştiinţa rabelaisiană a proverbelor este enormă. L. Şăineanu a inventariat-o împreună cu nenumăratele ecouri de care creaţia lui Rabelais s-a folosit.

Rabelais prezintă analogii cu un scriitor de-al nostru, cu Ion Creangă. Aceeaşi situaţie a realismului şi la acest scriitor, cu observaţii asupra vieţii şi societăţii, acelaşi apel la folclor, multe procedee stilistice comune. Oşlobanu din *Amintiri*, Gerilă, Păsări-lăţi-lungilă şi Setilă din *Harap Alb* sînt rude de aproape cu Grandgousier, cu Gargantua şi Pantagruel. Verva povestitorului moldovean aminteşte pe a scriitorului renascentist francez. Acelaşi temperament robust, mişcat de mari pofte; acelaşi rîs gigantic. Îi unesc de asemenea unele resentimente şi lupte cu vechea şcoală îndobitocitoare, cu ipocrizia clericilor. Nu lipseşte nici plăcerea de a acumula referinţele, proverbele sau cuvintele, ca atunci cînd aminteşte multele unelte ale lui Pavel Ciobotaru sau mărfurile de tot felul din dugheana jupînului Ştrul. În sfîrşit, un dar asemănător de a nota mişcarea şi de a vedea cu precizie lucrurile, oamenii şi situaţiile. Desigur, Creangă nu pune marile probleme de cultură pe care le aduce în discuţie înaintaşul lui, într-o epocă de mari transformări ale orînduirii sociale. Dar ambii scriitori ne aduc acelaşi mesaj al încrederii în viaţă şi în popor, un mesaj de care, atunci cînd îşi croiesc un drum nou, au nevoie toate societăţile tinere, toate societăţile care se găsesc în momentele revoluţionare ale progresului lor.

DIN ISTORIA UNEI TEME POETICE: *LUMEA CA TEATRU*

De unde vine comparaţia lumii cu teatrul şi a oamenilor cu actorii care îşi joacă rolulrile lor pe scena lumii? Această comparaţie cu o răspîndire atît de mare în istoria literaturii universale, reluată necontenit, dar totdeauna într-un spirit deosebit, în acord cu tendinţele felurite ale societăţilor care au folosit-o, provine din antichitatea cea mai îndepărtată. A utilizat-o poate, printre cei dintîi, Antisthene, discipolul lui Socate și al sofiştilor, întemeietorul școlii filozofice a cinicilor. Izvoarele ne-o arată, rîn tot cazul, în vorbirea cinicilor, de pildă a lui Bion din Boristhene, care, într-una din diatribele lui, conservate în *Florilegiul* lui Stobeu, spunea: „Întocmai cum bunul actor joacă bine rolul pe care poetul i-l distribuie, tot astfel omul de treabă se cuvine să joace cu potriveală rolul rezervat lui de soartă. Soarta se aseamănă cu poetul care creează cînd un rol de frunte, cînd unul de a doua mînă, cînd rolul unui cerşetor". Aceeași comparaţie vine să ilustreze şi unele din ideile stoicilor, deoarece Ariston din Chios, după cum ne informează Diogene Laertius (VII) susţinea că binele suveran consistă în a trăi la egală distanţă de viţiu şi virtute, ferindu-te să te înclini către unul sau către cealaltă, păstrînd totdeauna faţă de ambele aceeași indiferenţă, căci „înţeleptul seamănă cu bunul actor care îşi joacă rolul în chip cuviincios, fie acesta rolul lui Thersites, fie al lui Agamemnon". Stoicii au dat o întinsă folosinţă renumitei comparaţii. Ajuns la Roma, stoicismul o impunea lumii, o dată cu tendinţa lui potrivnică oricărei schimbări a orînduirii sociale. În *Manualul* (af. 17 cfr. af. 37) său, Epictet scrie: „Nu uita că ești un actor, într-o dramă aleasă de cineva mai mare decît tine. Vei juca puţin, dacă a ales-o scurtă, mult dacă a ales-o lungă. Ţi-a împărţit rolul unui sărac? Joacă-l bine, cu tot farmecul lui. Ţi-a căzut rolul șchiopului, al magistratului, al plebeului? Aceeaşi datorie. Căci atîta e al tău: să joci frumos rolul primit. Dar alegerea nu e treaba ta". Marc Aureliu, împăratul filozof, reia de mai multe ori comparaţia vieţii cu teatrul, pentru a-şi exprima melancolia în faţa spectacolului monoton al existenţei şi pentru a propune resemnarea în faţa lui, în locul tendinţei de a-l înălţa prin transformarea stărilor de lucruri care provoacă melancolia lui: „Cum de la o vreme te prinde dezgustul de un spectacol, în care se repetă mereu aceleași şi aceleaşi lucruri, devenind astfel nesuferit, așa şi cu viaţa aceasta. De sus pînă jos, toate la

fel, şi din acelaşi izvor. Dar pînă cînd?" (VI, 46). Varietatea istorică este pentru Marc Aureliu deopotrivă cu întruparea prin alţi actori a unui spectacol unic: „De meditat mereu cum toate cîte sînt acum, aşa au fost şi înainte, şi de luat aminte că aşa vor fi şi în viitor. De avut sub ochi toate dramele şi scenele identice pe care le cunoşti din experienţa ta ori din istoria veche ca, bunăoară, toată curtea lui Adrian, a lui Antoniu, a lui Alexandru, a lui Filip, a lui Cresus: căci toate sînt aceeaşi piesă, dar cu alţi actori" (X, 27). Spectacolul teatral, după părerea atît de puţin favorabilă schimbării a lui Marc Aureliu, trebuie să întărească resemnarea în faţa soartei ineluctabile. „Cel dintîi lucru ce învaţă omul asistînd la o tragedie este deprinderea cu gîndul că ceea ce trebuie să fie nu se poate evita în nici un chip şi că ceea ce este frumos pe scena mică a teatrului, nu poate fi urît pe marea scenă a lumii. Căci tot ce se întîmplă pe aceasta, este scris de mai înainte şi oricît ar striga actorul: „oh, Doamne, Doamne" el trebuie să se plece şi să sufere pînă la capăt rolul ce i-a fost încredinţat" (XI, 6) [1].

Comparaţia vieţii cu teatrul şi a oamenilor cu actorii este deci un bun literar comun al şcolilor filozofice din epoca declinului civilizaţiei antice, cînd grecii care trebuiseră să accepte jugul macedonean sau romanii contemporani cu marile nenorociri ale epocii imperiale căutau noi motive de a trăi, o justificare a existenţei devenite atît de greu de suportat. Ce recomandă filozofii cinici, sceptici şi stoici omenirii care traversează, în acea lungă epocă, una din cele mai adînci crize morale ale istoriei? Ei recomandă, fie indiferenţa actorului faţă de rolul încredinţat lui, fie resemnarea faţă de soarta care a impus omului, fără a-l consulta, felul participării lui pe scena lumii. În perspectiva comparaţiei lumii cu teatrul, în întrebuinţarea pe care i-o dau stoicii, stă deci ideea providenţei divine cu o însemnătate atît de mare în gîndirea stoică. Comparaţia lumii cu teatrul este deci nu numai expresia melancoliei în care amurgeşte antichitatea către finele ei, dar şi a unei stări de suflet dezarmate, înclinate să confirme şi să accepte orînduirea lumii. Lumea poate rămîne aşa cum este, cu sclavii, nedreptăţiţii, săracii şi toţi suferitorii ei, deoarece nimeni nu are puterea să schimbe rolul ce i-a fost impus. Rareori o stare de spirit mai puţin revoluţionară, mai împăcată cu ordinea stabilită de opresiune, a fost exprimată în vreuna din marile comparaţii sau metafore ale literaturii universale [2].

Creştinismul a reluat comparaţia, ca pe atîtea alte motive literare ale antichităţii. Cercetătorul italian A. Farinelli (în *La Vita è un sogno*, I, 1916, p. 75) o semnalează în satirele lui Jacopone da Todi, misticul medieval. Un imn religios din aceeaşi vreme cînta:

Totum evanuit	„Totul se mistuie
Ut nos, ut nebula,	Ca noi, ca negura,
Ut breve theatrum	Ca scurtul spectacol,
Ut brevis fabula.	Ca scurta povestire.

[1] Pentru textele lui Epictet şi Marc Aureliu, folosesc traducerile lui C. Fedeleş.

[2] Aceeaşi stare de suflet inspirată de acceptarea pasivă a universului, în secolul II, la Plotin, *Enneade*, III, 2, 17: „Ceea ce se poate tăgădui nu este existenţa răilor, dar că răutatea ar proveni de la ei înşişi . . . De altfel, dacă oameni de bine şi răul îşi au locurile lor, lucrul este întocmai ca într-o dramă, în care autorul desemnează fiecăruia rolul său, slujindu-se de actorii avuţi la dispoziţie . . . Tot astfel există în univers un loc potrivit celui bun şi altul potrivit celui rău . . . În drama adevărată, pe care oamenii înzestraţi o imită numai în parte, sufletul este actorul şi el îşi primeşte rolul său de la poetul universului".

Sicut breve festum	Ca o serbare scurtă
Est mundi gloria,	E slava acestei lumi,
Vel breve somnium	Ca visul trecător
Sunt eius gaudia.	Sînt bucuriile ei".

Deşi evul mediu n-a ignorat tema literară a lumii ca teatru, totuşi pentru a găsi o epocă în care putem urmări mai limpede felul creştinismului de a utiliza renumita comparaţie şi semnificaţia particulară dată ei, trebuie să ajungem la secolul al XVI-lea. Aproape toţi marii scriitori şi poeţi ai Renaşterii în faza declinului ei şi a barocului o întrebuinţează pentru a da expresie sensibilităţii vremii. O întîmpinăm mai întîi la poeţii contrareformei, în Spania. În comedia lui Lope de Vega, *Con su pan se lo coma (Descurcă-te cum poţi)*, Celio, un ţăran devenit curtean, se desparte de regele său pentru a-şi relua vechiul lui loc în lume:

„În teatrul ăstei lumi
Am fost un băiat de ţară
În întîiul act al piesei;
Rolul de curtean jucat-am
În al doilea act, sfîrşit.
A venit la rînd al treilea
Şi ţăran vreau să fiu iarăşi.
Lepăd hainele de curte
Căci mi-e dat să joc mai bine
Astfel cum sînt din născare.
Face-ţi-mă slobod, masca
Ce mi-aţi dat n-o purtam bine,
Mult mai bine-mi vine aceea
De ţăran: este doar rolul
Învăţat de mine-n leagăn.
M-am căznit să fiu un altul,
Daţi-mi drumul, şi iertare!
Vreau să plec la mine-acasă
Liber în singurătate [1]".

Celio a jucat deci un rol pe scena lumii, pentru că şi-a ieşit din firea lui adevărată. Lumea este un teatru şi oamenii poartă mască numai pentru că există curţi regale, adică locuri în care natura este împiedicată să se manifeste. Lope de Vega utilizează deci comparaţia moştenită din antichitate, pentru a face evident contrastul dintre civilizaţia artificială şi firea adevărată şi pură: o idee pe care o aflăm în întreaga poezie pastorală a Renaşterii.

Veacul de aur a dat însă şi o altă semnificaţie temei a cărei dezvoltare o urmărim aici. Un poet a cărui activitate continuă pînă către mijlocul secolului al XVII-lea, renumitul Francisco de Quevedo y Villegas, a reluat tema în spiritul antichităţii: întreaga viaţă este spectacol şi toţi oamenii sînt actori. Numai că pentru Quevedo,

[1] Ap. K. Vossler, *Romanische Dichter*, 1936, p. 110.

autorul comediei jucate de toţi oamenii pe marea scenă a lumii nu este providenţa stoică, ci Dumnezeul creştin:

„Să nu uitaţi că viaţa este teatru
Şi-ntreaga lume e o mare farsă,
Că-n orice clipă scena se transformă
Şi că sîntem actorii acestei piese.
De asemeni nu uita că Dumnezeu
A născocit subiectu-ntins al piesei,
A împărţit-o-n acte şi-a compus
Şi textu-ntreg şi rolurile toate.
Oricît de-naltă este fapta noastră
O ţine-n mînă dramaturgul lumii".

Acela care a dat, în literatura spaniolă, dezvoltarea cea mai întinsă metaforei lumii ca teatru a fost Don Pedro Calderon de la Barca, în misterul său dramatic, *Marele teatru al lumii*, jucat mai întîi la Sevilla în 1675. Piesa începe cu un prolog, în care creatorul lumii, Meşterul, anunţă înalta lui voinţă de a împărţi rolurile lumii. Îi răspunde personajul alegoric: Lumea, care va pune scena ei la dispoziţia Creatorului. Ne găsim în lumea sufletelor neîntrupate. Unul din ele primeşte rolul unui rege, altul al unei femei frumoase, altul al unui bogat, altul al unui ţăran, altul al unui cerşetor. Cerşetorul despre care vorbesc toate maximele antichităţii apare deci şi aci. Acesta se revoltă. De ce să-i revie lui rolul sărăciei şi al suferinţei? Meşterul moralizează pe rebel, cu o argumentare cunoscută lui Epictet: un cerşetor poate juca şi el cu frumuseţe rolul lui pe scena lumii. Cîrja cerşetorului poate fi tot atît de bine purtată ca sceptrul şi coroana. Fiindcă întreaga viaţă nu este decît spectacol, cuvine-se să ne jucăm fiecare rolul cu simplitate şi din toată inima. După ce va cădea cortina, regele şi cerşetorul vor lua deopotrivă loc la ospăţul Domnului şi vor fi egali. Corul proslăveşte hotărîrea divină.

Întreaga piesă pune în mişcare personaje alegorice, ca în moralităţile medievale. Legea invită actorii pe scenă. Apare vanitoasa Frumuseţe şi solitara Înţelepciune, care se despart după ce constată nepotrivirea firii lor. Bogatul anunţă voinţa lui de a-şi însuşi toate bunurile lumii. Ţăranul îşi căinează viaţa de osteneli, se plînge de greutatea birurilor apăsătoare, dar ştie că mîna lui va împărţi hrana necesară oricui şi că fiecare va juca pînă la urmă rolul lui! Mai amarnică este plîngerea Cerşetorului, înconjurat de cei de-o seamă cu el:

„Care dintre muritori
A văzut mai grea năpastă
Ca a noastră? Cel mai bun
Loc de-odihnă ni-este piatra
Peste noi se desfăşoară
Cerul ca un baldachin:
Iată căpătîiul nostru.
Cu arşiţa vieţuim
Şi cu asprul ger al iernii,
Foamea, setea ne trezesc".

Apare Regele, vestind că spada lui a fost făurită de divinitatea însăşi. Este un rege absolutist şi care, deopotrivă cu Carol Quintul, stăpîneşte toate pămînturile luminate de soare. Ce-i mai trebuie? Cumpăna dreptăţii, îi răspunde Legea. Curtenii aclamă pe suveran. Apare din nou Cerşetorul, încercînd să obţină alinarea suferinţei lui. Frumuseţea se priveşte în oglindă şi nu-l aude. Bogatul îşi întoarce privirile de la urîţenia şi zdrenţele milogului. Regele pune să alunge pe cerşetori; a ordonat miniştrilor să le împartă pomeni. Ţăranul sfătuieşte pe cerşetor să muncească, dar nu-i poate oferi nici o muncă. Înţelepciunea întinde atunci săracului o bucată de pîine. Bogatul se revoltă cînd vede cum sînt risipite bunuri pe care ar fi putut să le adune el. Înţelepciunea este apostrofată, dar o apără regele. Se rosteşte Meşterul, care, întocmai ca teologii iezuiţi ai epocii, proslăveşte liberul arbitru, menit să înalţe pe om şi să-i asigure fericirea în lumea de apoi. În timp ce conversaţia între curtenii regelui continuă, apare Moartea, salutată cu jubilare numai de cerşetor. Toţi curtenii regelui trebuie să-şi lepede darurile. Fiecare nu poate lua cu sine decît faptele lui bune, anunţă Înţelepciunea, confirmînd doctrina oficială a bisericii, apărată în disputele teologice ale vremii de către iezuiţi. În *Epilog*, Meşterul primeşte sufletele, dar vesteşte că va exclude de la masa ospăţului său pe toţi aceia care nu şi-au jucat bine rolurile. Creatorul primeşte fără nici o greutate pe cerşetor, pe călugăriţa cucernică, pe copilul nevinovat, mort înainte de a fi putut apărea pe scena lumii; dar bogatul este prăvălit în iad. Regele, Frumuseţea, Înţelepciunea, Ţăranul, sînt poftiţi la masa Domnului şi ospătaţi de el. Legea intonează imnul ei:

„Învăţaţi că-ntreaga viaţă
E un joc privit de Domnul.
Căutaţi ca rolul vostru,
Împărţit de Creator,
Să-l jucaţi cum se cuvine!
Tatăl nostru cel din ceruri
Priveghează teatrul lumii,
Faceţi pururi faptă dreaptă;
Domnul să vă aibă-n pază!"

Milostenia divină arată deci îndurare, în misterul lui Calderon, şi Frumuseţii, cu toată vanitatea ei, şi Ţăranului muncitor, cu toată asprimea lui în pornirea spre cîştig, şi Înţelepciunii, care a interpretat necontenit voinţa divină, şi Regelui, cum nici nu se putea altfel în vremea absolutismului spaniol. Numai Bogatul, strîngătorul egoist şi dispreţuitor de bunuri, aţintit mereu către voluptate, nu mişcă îndurarea divină. Curioasă, dar nu inexplicabilă expresie a protestului popular, în vremea în care noile posesiuni spaniole în America trimiteau valurile lor de aur în Spania, îngrămădindu-le în mîinile granzilor! Spre deosebire de folosirea temei de către antici, care extrăgeau din comparaţia lumii cu teatrul concluzia morală a indiferenţei sau a resemnării, Calderon îi conferă un sens moral activ. Toţi oamenii joacă un rol, vrea să spună marele poet al barocului spaniol, dar pentru că unii îl joacă rău, ceea ce socoteşte a fi în dezacord cu înţelepciunea supremă, poetul crede că ei merită pedeapsa eternă. Calderon introduce astfel printre actorii lumii o diferenţiere morală, pentru care anticii par a fi avut mai puţină sensibilitate.

Lumea germanică nu dezvoltă, în nici un punct al ei, o mare creaţie poetică pe tema lumii ca teatru. Ceva apropiat apare însă în alegoriile carnavaleşti de felul

acelora semnalate în sudul Germaniei şi în Elveţia, încă din secolul al XVI-lea, curînd după Reforma lui Luther, care suprimînd constrîngerile lumii catolice nu simte nici nevoia reluării acestei teme. O astfel de alegorie este moralitatea intitulată *Oglinda lumii (Der Weltspiegel)*, opera elveţianului Bolz, jucată mai întîi la Basel, în 1550, şi a cărei reprezentare, cu cele 5812 versuri şi 158 personaje ale ei, dura două zile întregi. Apărea pe scenă: Sănătatea, Iscusinţa, un bîlbîit care da sfaturi unui orator, apoi un călugăr din ordinele cerşetoare, care îşi acuză epoca uitătoare de îndatoririle ei de milostenie faţă de călugări, un predicator luteran alungînd pe preotul catolic, un beţiv în luptă cu Temperanţa, pe care o ucide dar cade în ghearele demonilor, un jude cu slujitorii săi maltratînd Dreptatea, un jucător, o miloagă în tinda unei biserici. Multe din situaţiile vremii sînt tipizate în alegoriile carnavaleşti germanice, dar comparaţia tradiţională a oamenilor cu actorii lipseşte din ele. Lipseşte şi din alegoria lui Pamphilus Gegenbach, un tipograf din Basel, jucată în acest oraş şi purtînd titlul: *Cele zece vîrste ale lumii*, unde omul este prezentat în feluritele lui ipostaze, de la copilul de zece ani pînă la moşneagul de o sută. Piesa a fost prelucrată de Wickram în 1531 şi, în noua ei formă, a continuat să fie jucată pînă la sfîrşitul secolului. Un cercetător al teatrului german în această epocă numeşte vechea moralitate a lui Gegenbach, refăcută de Wickram, „un substitut al unui mare teatru al lumii, pe care Germania nu l-a dat niciodată"[1].

Unirea dintre tema lumii ca teatru şi tema satirică mai nouă a celor zece (sau şapte) vîrste ale omului, impusă prin marea lor similitudine, o face Shakespeare în vestitul monolog al lui Jack melancolicul din comedia pastorală *Cum vă place* (II, 7). Întocmai ca mulţi alţi poeţi de la sfîrşitul Renaşterii, Shakespeare a fost şi el urmărit de sentimentul iluziei universale, al inconsistenţei vieţii, sugerată de marile încercări ale acelei vremi, pline de mobilitate, de desele schimbări ale sorţii şi care asistase la sfîrşitul atît de dramatic al carierii lui Carol Quintul, la războaiele religioase, la prăbuşirea puterii spaniole. De mai multe ori i se impune lui Shakespeare asemănarea vieţii cu visul, ca în *Furtuna* (IV, 1) sau asemănarea ei cu teatrul, ca de pildă, în *Macbeth* (V, 5) cînd i se aduce eroului ştirea că doamna lui a murit:

„Rătăcitoare umbră este viaţa,
Nimic mai mult, un biet actor pe scenă;
Se zbate-un ceas şi vorbe mari pronunţă,
Apoi nu mai auzi de el nimica.
Un basm e viaţa, spus de un idiot,
Cu val umflat de vorbe găunoase."

Niciodată comparaţia vieţii cu teatrul n-a fost făcută cu un sarcasm mai amarnic, mai deznădăjduit. Dimpotrivă, dincolo, în monologul lui Jack, aceeaşi comparaţie apare pentru a justifica o privire a existenţei omeneşti în care totul pare rînduit în situaţii atît de tipice, încît contemplatorul le poate considera cu o blazare amuzată. Ducele şi-a pierdut tronul în intrigile curţii şi trăieşte acum în pădurile Arde-

---

[1] Günther Müller, *Deutsche Dichtung von der Renaissance bis zum Aussgang des Barock*, 1927, p. 149. Asupra modalităţilor carnavaleşti în lumea germană, vezi W. S. V. Creizenach, *Geschichte des neueren Dramas*, ed. a 2-a A. Hänsel, vol. III.

nilor. Gîndul filozofic al nenorocirilor legate de condiția omenească îl mîngîie Există și dureri mai mari:

„*Ducele* (către *Jack*)
Vezi, nu sîntem doar noi nenorociții,
Pe marele, obștescul teatru-al lumii
Se joacă tragedii mai fioroase
Decît aceea ce jucarăm noi.

Jack
Da, lumea-ntreagă este doar o scenă.
Femei, bărbați, își joacă rolul lor,
Îi vezi intrînd, ieșind și, cîteodată,
Mai multe roluri joacă unul singur.
Sînt șapte acte, vîrstele vieții:
Întîi copilul stă la doică-n brațe
Și îl auzi scîncind; îi vine rîndul
Să meargă-apoi la școală, rănicioara
Și-o poartă-n spate, fraged îi e chipul
Dar vezi cum, leneș, își tîrăște pasul
Întocmai ca un melc. Îndrăgostitul
Suspină ca o vatră și tot scrie
Balade pentru ochii dragii lui.
Soldatul înjurînd își lasă barbă
Ca pardosii, e plin de-onoare, caută
Pricină tuturor și urmărește
Balonul de săpun al gloriei pînă
În gura tunului. Judecătorul
Cu foalele umflate de clapon,
Cu barba țeapănă, privește aspru,
Și tot rostind doar maxime-nțelepte
Își joacă rolul lui. În actul șase
Apare Pantalon, tîrîind papucii;
E uscățiv, îi tremură ochelarii
Și punga la o parte îi atîrnă,
Nădragi-i sînt prea largi, bălăbănește
Picioarele-i ajunse-acum ca fusul
Și bărbăteasca voce de-altădată
Ca la copii e-acum pițigăiată.
Sosit-a scena ultimă, finalul
Întregii comedii, și fără ochi
Dinți, limbă, minte, simțuri, histrionul
Trăiește-acum a doua lui pruncie."

Shakespeare nu recomandă deci indiferență ca scepticul, nu face să se audă cîntecul tristeții și oboselii sau al consimțămîntului resemnat ca stoicul; nu distribuie dreptatea divină ca poetul creștin al barocului, ci contemplă scena lumii și pe actorii ei cu un fel de melancolie amuzată. Niciodată vechea temă n-a fost tratată cu un lirism

mai pătrunzător ca în pastorala lui Shakespeare. În secolul marelui poet englez şi mai tîrziu, în ţara lui, şi în alte ţări, tema este necontenit reluată, de fiecare dată cu un alt accent, în slujba altor tendinţe, cu o altă pedală lirică. Materialul comparatist este enorm, dar noi nu putem face aici decît cîteva spicuiri.

După cum Shakespeare îmbinase tema lumii ca teatru cu aceea a vîrstelor omului, Erasmus o îmbină cu tema nebuniei, împrumutată şi ea alegoriilor carnavaleşti şi care dăduse, la sfîrşitul secolului al XV-lea, importanta operă satirică a lui Sebastian Brandt, *Das Narrenschiff (Corabia nebunilor)*. În *Elogiul nebuniei* al lui Erasmus, stăpîna lumii, aceea care mişcă resorturile existenţei omeneşti, toate veleităţile, aspiraţiile şi ambiţiile, regăseşte încă o dată asemănarea vieţii cu o comedie. „Ce este viaţa“? se întreabă Nebunia. „E un fel de comedie neîntreruptă, unde oamenii costumaţi în fel şi chipuri, apar pe scenă, îşi joacă rolul, pînă cînd directorul teatrului, după ce i-a făcut să se deghizeze mereu în alt fel şi să apară cînd sub mîndra purpură regală, cînd sub zdrenţele dezgustătoare ale sclavajului şi mizeriei, îi sileşte în cele din urmă, să părăsească scena. Drept să spun, lumea nu este decît o umbră trecătoare, dar noi trebuie să jucăm zilnic în comedia ei“. Resemnarea stoică răsună încă o dată în reflecţia lui Erasmus. O transformare tematică interesantă întîmpinăm la La Bruyère, observatorul curţii franceze a lui Ludovic XIV, care în *Les Caractères* (VIII, *De la Cour*) scrie: „Într-o sută de ani de aci înainte lumea va rămîne neschimbată: acelaşi teatru şi aceleaşi decoruri, numai actorii vor fi alţii. Vor fi dispărut toţi aceia care se bucură astăzi de primirea unei favori şi se întristează sau se deznădăjduiesc de un refuz; dar pe scena teatrului înaintează chiar acum alţi oameni, meniţi să joace aceleaşi roluri în aceeaşi piesă. Vor dispărea apoi şi aceştia, iar aceia care nici nu s-au născut încă vor dispărea la rîndul lor şi noi actori le vor lua locul“. La Bruyère divulga deci comedia vieţii de curte nu prin contemplarea trecutului, ci prin prevederea viitorului. Viaţa va continua în tiparele ei eterne şi actorii lumii viitoare vor continua să se bucure de favorurile regale şi să se dezoleze de lipsa lor. Credea oare La Bruyère în eternitatea absolutismului? E posibil ca contemporanii puternicului stat al lui Ludovic al XIV-lea, să fi fost încredinţaţi de perenitatea acelei orînduiri, deşi experienţa istorică nu le lipsea, şi voci de protest, ca acelea ale lui Fenelon, Racine, Vauban, se auzeau din cînd în cînd, împreună cu unele răzmeriţe ţărăneşti, dar moralistul francez aruncă oprobiul asupra orînduirii vremii lui şi a ambiţiilor curtene care o susţineau, nu prevăzîndu-i sfîrşitul, ci reflectînd la inanitatea monotoniei ei, prelungită în generaţiile următoare.

O semnificaţie nouă asociază cu vechiul motiv secolul luminilor în Franţa. Voltaire l-a dezvoltat într-o spirituală poezie, scrisă în 1778, în ajunul morţii sale, un adio adresat vieţii *(Adieux à la vie)*. Poetul se închipuie murind şi părăsind lumea în fluierăturile contemporanilor, adeseori hărţuiţi de el. Sfîrşitul multor oameni de seamă, episcopi, magistraţi, curteni, a luat forma aceluiaşi final de spectacol. Prevederea momentului despărţirii de viaţă nu-i prilejuieşte lui Voltaire nici melancolie, nici nu-l obligă la grave reflecţii asupra întocmirii şi sensului vieţii, ci îi inspiră acel rîs lucid şi maliţios, care este al atîtora dintre operele lui:

Adieu ! Je vais dans ce pays
D'où ne revient point feu mon père !
Pour jamais adieu mes amis,
Qui ne me regretterez guère.

Vous en riez, mes ennemis;
C'est le requiem ordinaire,
Vous en tâterez quelque jour
Et lorsqu'aux ténébreux rivages
Vous irez trouver vos ouvrages,
Vous ferier rire à votre tour.

Quand sur la scène de ce monde
Chaque homme a joué son rôlet,
En partant il est à la ronde
Reconduit à coups de sifflet.
Dans leur dernière maladie
J'ai vu des gens de tous états,
Vieux évêques, vieux magistrats,
Vieux courtisans à l'agonie:

Vainement en cérémonie
Avec sa clochette arrivait
L'attirail de la sacristie,
Le cure vainement oignait
Notre vieille âme à sa sortie;
Le public malin s'en moquait;
Le satire un moment parlait
Des ridicules de sa vie;
Puis à jamais on l'oubliait
Ainsi la farce était finie,
Le purgatoire ou le néant
Terminaient cette comédie.
Petits papillons d'un moment,
Invisibles marionnettes,
Qui volez si rapidement
De Polichinelle au néant,
Dites-moi ce que vous etes!
Au terme ou je suis parvenu,
Quel mortel est le moins à plaindre?
C'est celui qui ne sait rien craindre,
Qui vit et qui meurt inconnu.

(Adio! Plec în țara aceea
Din care nu s-a mai întors răposatul meu tată.
Pentru totdeauna, adio, prieteni,
Care nu mă veți regreta de loc . . .
Voi rîdeți, dușmani ai mei,
E requiem-ul obișnuit,
Îl veți încerca și voi într-o zi;
Și-n timp ce pe țărmurile întunecate
Vă veți întîlni cu faptele voastre,
Veți stîrni rîsul la rîndul vostru.

După ce pe scena acestei lumi
Fiecare om şi-a jucat rolişorul,
Plecînd, fiecăruia îi vine rîndul
Să fie însoţit de fluierături.
În ultima lor boală
Am văzut oameni din toate stările,
Bătrîni episcopi, bătrîni magistraţi,
Bătrîni curteni în agonie:
Zadarnic cu ceremonie
Sosea cu clopoţelul
Tot soborul altarului,
Preotul în zadar ungea
Bătrînul suflet la despărţire;
Publicul răutăcios îşi bătea joc;
Satira vorbea pentru o clipă
De ridicolul vieţii lui;
Pe urmă sufletul era dat uitării pe vecie;
Aşa se termina farsa,
Purgatoriul sau neantul
Încheiau această comedie.
Mici fluturaşi de o clipă,
Nevăzute marionete,
Ce zburaţi atît de repede
De la Polichinel în neant,
Spuneţi-mi ce sînteţi;
La capătul unde am ajuns,
Care dintre muritori e mai puţin de plîns?
Acela care nu se teme de nimic,
Care trăieşte şi moare necunoscut).

Ultima scenă a vieţii este evocată de Voltaire, cu detaliile comediei cultului religios. Voltaire azvîrle încă una din săgeţile lui anticlericale. Comedia vieţii se termină cu comedia ritualului. Dar poetul care moare fără frică şi fără speranţă, pentru că dincolo de viaţă nu-şi reprezintă decît neantul, invidiază soarta omului necunoscut şi modest, al cărui sfîrşit nu este însoţit nici de sarcasmele contemporanilor, nici de vana pompă a morţii celor mari. Comparaţia lumii cu un spectacol intră deci, la iluministul sceptic şi anticlerical Voltaire, într-o configuraţie poetică nouă şi se leagă de detalii care nu apăruseră înaintaşilor.

Adversarul lui Voltaire, în multe şi răsunătoare polemici, poetul Jean-Baptiste Rousseau, a tratat şi el acelaşi motiv, într-un spirit tot atît de caracteristic pentru secolul luminilor. Într-o nouă poezie, pe care o culeg din *Œuvres choisies* (t. II, Paris, 1799, p. 140), Jean-Baptiste Rousseau priveşte teatrul lumii din unghiul poporului mărunt şi se desolidarizează oarecum de spectacol:

Ce monde n'est qu'une ombre comique,
Ou chacun joue ses rôles differens;
Là sur la scene en habit dramatique,
Brillent prélats, ministres, conquérants,

Pour nous, vil peuple, assis aux derniers rangs,
Troupe futile et des grands rebutee,
Par nous d'en bas la piece est écoutée,
Mais nous payons, utiles spectateurs;
Et quand la farce est mal représentée
Pour notre argent nous sifflons les acteurs.

(Lumea asta nu-i decît o umbră comică,
Unde fiecare-şi joacă rolurile diferite
Acolo pe scenă, în travestire dramatică,
Strălucesc prelaţi, miniştrii, cuceritori.
Pentru noi, poporul netrebnic, aşezat în ultimele rînduri,
Trupă vană, respinsă de cei mari,
De către noi, de jos, piesa-i ascultată,
Dar noi plătim, necesari spectatori;
Şi cînd farsa a fost rău jucată
Pentru banii noştri fluierăm pe actori).

Nu este aşa că ceva nou apare în tratarea străvechiului motiv, foarte caracteristic pentru epoca în care ne aflăm? Oamenii de rînd nu sînt actorii comediei vieţii, ci numai spectatorii ei, cei care plătesc spectacolul şi îşi cîştigă prin aceasta dreptul de a-l fluiera. Sentimentul despărţirii de clasa conducătoare şi opoziţia faţă de ea sînt exprimate în mica poezie a lui Jean-Baptiste Rousseau cu o claritate superioară acelei a lui Voltaire, în clipa în care se pregătea să se despartă de viaţă. Revoluţia franceză începea să se anunţe.

Deosebirea faţă de semnificaţia conferită vechii teme devine încă mai sensibilă în întrebuinţarea pe care i-o dau romanticii. Pentru antici şi pentru poeţii barocului întreaga viaţă este spectacol, toţi oamenii sînt actori. O dată cu La Bruyère, spre sfîrşitul epocii clasice, numai clasele superioare joacă o comedie. Iluminiştii, în special Jean-Baptiste Rousseau, trag consecinţa cea mai radicală a acestei transformări în manevrarea vechii teme. Poporul mărunt asistă, dar nu ia parte la spectacol. Şi astfel, de unde motivul vieţii ca teatru a fost timp de secole o metaforă justificatoare, un argument poetic în favoarea lumii aşa cum este, cu inegalităţile şi nedreptăţile ei, aceeaşi metaforă dobîndeşte acum un sens satiric. Aceeaşi extragere din spectacol, aceeaşi contemplare a lui cu ironie amară, aflăm la romantici. Într-una din poemele sale, A. de Musset scria:

Toujours mêmes acteurs et même comedie;
Et quoi qu'ait invente l'humaine hypocrisie
Rien de vrai là-dessous que le squelette humain.

Spectacolul este deci aparenţa; realitatea este scheletul, adică moartea şi neantul. Nu rezultă de aci refuzul sarcastic de a participa la comedia lumii, închiderea în dezamăgirea cea mai tragică? Romantismul, în ramura lui pesimistă, aşa cum l-au format decepţiile epocii postnapoleoniene şi ale Restauraţiei, a tras de mai multe ori consecinţe asemănătoare. Viaţa este o comedie, un spactacol teatral, dar acesta se desfăşoară fără martori care să vibreze împreună cu el. Criza ateistă către mijlocul secolului trecut, s-a dezolat de depopularea de zei a universului

de absenţa vechilor mîngîieri ale religiei. Este ceea ce spune A. de Vigny în *La Maison du berger*, cînd pune pămîntul să vorbească oamenilor:

Je n'entends . . .
Ni vos cris ni vos soupirs; à peine
Je sens passer sur moi la comédie humaine
Qui cherche en vain au ciel ses muets spectateurs.

Vigny publică aceste versuri în 1844, doi ani după ce Balzac grupase romanele sale şi le dăduse titlul general: *La comedie humaine*. S-a văzut cu drept cuvînt, în vestitul titlu al ciclului lui Balzac, o parafrazare a *Comediei divine* a lui Dante. Dar marele poet florentin nu adăugase el însuşi la *Comedia* sa epitetul cu care acesta s-a legat pentru noi. Este probabil că Boccaccio a numit *Comedia* lui Dante *divină*, pentru a indica resortul desfăşurării şi, poate, sublima ei perfecţiune. Dante însuşi intitulîndu-şi poemul despre călătoria în Infern, Purgatoriul şi Paradis, o *Comedie*, nu se referise la comparaţia vieţii cu teatrul, ci voise numai să accentueze caracterul realist al compunerii sale, spre deosebire de cel eroic şi sublim al tragediilor. Cînd, aşadar, Balzac reia titlul operei lui Dante, variindu-l prin înlocuirea epitetului, el îi dă un alt înţeles, în acord cu metafora tradiţională, cu mare putere de circulaţie în vremea lui. *Comedia umană* este marea frescă a societăţii franceze în epoca restauraţiei şi a regelui burghez, a pasiunilor zguduitoare, a crimelor, jertfelor şi avînturilor prăbuşite din vremea marilor acumulări ale capitalului modern, bancar şi industrial.

O curioasă aplicare dă vechii teme un romantic întîrziat, H. F. Amiel, analist nemilos al propriei conştiinţe, care, în al său *Jurnal intim*, sub data de 8 noiembrie 1852, scrie: „Ispăşesc privilegiul că pot asista la drama vieţii mele, la tragi-comedia propriului meu destin, ba chiar de a stăpîni secretul tragi-comicului însuşi, adică de a nu-mi putea lua în serios iluziile, de a mă vedea pe scenă în timp ce stau în stal, din lumea de dincolo de mormînt în existenţă şi de a trebui să simulez un interes deosebit pentru rolul meu individual, în timp ce primesc confidenţa poetului care se joacă cu aceşti agenţi atît de importanţi . . .". Întocmai ca toţi romanticii, Amiel se desolidarizează de spectacolul vieţii, dar nu în numele protestului social, şi nu din pricina unei conştiinţe îndurerate şi lucide, lipsite de iluziile şi consolările religiei, ci din unghiul psihologului care se priveşte vieţuind şi ajunge să încerce sentimentul straniu al unei dedublări, se transformă din actor în spectator, contemplă în loc să trăiască.

Motivul vieţii ca teatru parcursese o lungă evoluţie, cînd apare la poeţii romîni. Gr. Alexandrescu, în *Meditaţie* (1838), se opreşte şi el în faţa străvechii comparaţii, cu dezabuzarea mussetiană că moartea încheie drama vieţii:

„Viaţa e o luptă, o dramă variată
Şi actu-i cel din urmă în veci e sîngerat:
Moartea-l încoronează, moartea neîmpăcată,
Care în a sa cale pe nimeni n-a uitat".

După patruzeci şi patru de ani, Al. Macedonski, în finalul poemei *Noaptea de Ianuarie*, regăseşte şi el vechea metaforă. Comedia vieţii este pentru Macedonski o comedie romantică, îmbinată din tonuri contrastante, din zîmbete şi lacrimi. Poet al încrederii în viaţă, ca într-o parte atît de întinsă a creaţiei lui, Macedonski

nu priveşte comedia vieţii cu amărăciune şi sarcasm, ci cu un sentiment resemnat, asemănător cu al unora dintre antici:

„Căci, fireşte, viaţa este tot ciudata comedie
Care-amestecă-împreună şi dureri şi bucurie.
Punînd lacrimi lîngă zîmbet, punînd zîmbet lîngă plîns".

Mare strălucire a dat motivului Eminescu în *Glossa.* Sîntem informaţi asupra izvorului său. În „Curierul de Iaşi", din 1876, Eminescu publica un fragment din *Cugetările* lui Oxenstiern, diplomat englez al secolului al XVIII-lea, a cărui carte tipărită în franţuzeşte, mult citită în vremea ei, a fost tradusă în limba noastră pe la mijlocul veacului. Mai multe manuscrise ale acestei traduceri au circulat în epocă. Unul din ele a ajuns în mîna lui Eminescu, care reproduce, în 1876, fragmentul intitulat *Comedia cea de obşte*: „Lumea este privelişte, oamenii sînt comedianţi, norocul împărtăşeşte jocurile şi întîmplările le alcătuiesc. Teologii ocîrmuiesc machinurile şi filozofii sînt privitorii. Bogaţii prind locurile, cei puternici apucă locul cel mai înalt, şi la pămînt sînt săracii. Muierile aduc răcoreală şi cei necăjiţi de noroc iau mucul lumînărilor. Nebuniile alcătuiesc întocmirea cîntecelor şi vremea trage perdeaua . . . Lumea vrea să se înşele — înşele-se dar. Deschiderea comediei începe din lacrimi şi suspinuri. În lucrarea cea dintîi se arată pricinile cele nebuneşti ale oamenilor. Cei făr-de simţire bat din palme ca să arate a lor bucurie, cei înţelepţi fluieră jocurile. Cel ce intră plăteşte la uşă un ban ce se numeşte osteneală şi primeşte în locul lui un petic pecetluit, ce însemnează neodihna, cît îşi va ţine locul. Schimbarea privirilor îi zăboveşte puţin pe privitori. Împletiturile cele mai bune sau rău împletite fac să rîdă filozofii. Acolo se văd uriaşi care deodată se fac pitici (în fr. *pygmées*) şi piticii care făr-de veste se fac mari şi vin la o înălţime făr-de măsură. Acolo se arată oameni care se par că au toate măsurile şi paza ce s-ar putea socoti, ca să nu lase drumul cel adevărat, care duce la sfîrşitul ce-şi pun înainte; în vreme cînd despre altă parte cei nebuni şi făr-de grijă pipăie uşa nenorocirilor lumeşti. În scurt, acest fel este comedia lumii aceştia, şi cela ce vrea să aibă zăbavă cu linişte, să se puie într-un unghiu mic, de unde să poată cu odihnă, ca să fie privitoriu şi unde să nu fie nici decum cunoscut, ca să poată făr-de grijă a o batjocori după cum se cade". Oxenstiern dezvolta, aşadar, motivul tradiţional, înmulţind asemănările vieţii cu teatrul, într-un fel pentru care nu găsim analogii în trecut: locurile cele mai bune bogaţilor şi puternicilor; cele mai rele săracilor. Introduce personaje alegorice: Nebuniile care întocmesc cîntecele şi Vremea, care trage cortina. Descrie desfăşurarea întregului spectacol, de la intrarea în sală pentru care plăteşti banul ostenelii şi obţii neodihna. Ne sînt evocate împletiturile (= peripeţiile) piesei, în timpul cărora uriaşii devin pitici şi piticii uriaşi. Ca în toate prelucrările acestui motiv în secolul al XVIII-lea, Oxenstiern nu adoptă punctul de vedere al actorului, ci al spectatorului care petrece pe seama agitaţiei de pe scenă. Aceasta va fi şi atitudinea lui Eminescu în *Glossa,* inspirată fără îndoială de alegoria lui Oxenstiern:

„Privitor ca la teatru
Tu în lume să te-nchipui:
Joace unul şi pe patru
Totuşi tu ghici-vei chipu-i.
Şi de plînge, de se ceartă,
Tu în colţ petreci în tine
Şi-nţelegi din a lor artă
Ce e rău şi ce e bine."

Un element nou intervine totuşi în comparaţia lumii cu teatrul, reluată de *Glossa* lui Eminescu. Cine este actorul şi regizorul spectacolului? La Eminescu, el nu mai este nici providenţa stoică, nici divinitatea creştină a poetului baroc. Conducătorul spectacolului este acum o putere obscură şi înşelătoare, în care putem recunoaşte „voinţa" din filozofia lui Schopenhauer:

„Ca un cîntec de sirenă
Lumea-ntinde lucii mreje;
Ca să schimbe-actorii-n scenă
Te momeşte în vîrteje".

Rezultatul acestui capitol de literatură comparată este că Eminescu contaminează motivul tradiţional al lumii ca teatru cu ideea „voinţei" schopenhaueriene şi rezolvă întreaga alegorie în spiritul sarcastic, disociat de spectacol, al iluminismului. Nu mai întîmpinăm aici acceptarea resemnată a comediei vieţii, ca la cei vechi, nici încrederea în buna şi dreapta călăuzire a spectacolului, ca la Calderon, ci atitudinea fără iluzii a unui om hrănit din protestul iluminismului şi din substanţa filozofiei mai noi [1]. Se exprimă, în această prelucrare a motivului tradiţional, întreaga situaţie a lui Eminescu în epoca lui. Înţelegerea cunoscutelor versuri ale lui Eminescu nu se poate desăvîrşi decît prin aşezarea lor în întinsa perspectivă pe care am încercat s-o schiţăm aici.

[1] Asupra semnificaţiei motivului vieţii ca teatru vd. şi vechea mea scriere, *Poesia lui Eminescu*, 1930.

LIBERTATE ȘI UMANITATE ÎN LITERATURA ITALIANĂ

Cunoscătorii literaturii italiene se întreabă adeseori cum se face că, printre diferitele țări ale romanității apusene și medievale, Italia este cea din urmă care ajunge să producă o literatură în limba ei națională, dar, în ciuda acestei întîrzieri, izbutește aproape din primele timpuri să dăruiască omenirii întregi monumentul literar cel mai de seamă al evului mediu: *Divina Comedie* a lui Dante Alighieri. Spania dăduse încă din veacul al XII-lea marele ei poem eroic și național, *Cîntecul Cidului.* Truverii francezi compuneau în această vreme cîntecele de gesta. Trubadurii provensali produceau marea înflorire lirică a sudului. În Franța de nord apar romanele cavalerești ale lui Chrestien de Troyes și ale atîtor alții, poezia cu accente realiste a comunelor, a lui Rutebeuf și Colin Muset, marele poem atît de expresiv pentru mentalitatea intelectualității formate în universitatea scolastică, *Romanul trandafirului* al lui Guillaume Lorris și Jean de Meung. La începutul veacului al XIV-lea, ciclul marilor creații feudale era de mai multă vreme încheiat. Italienii ajung abia acum să dea opera lor cea mai de seamă. Această operă este însă *Divina Comedie.*

Splendoarea acestei înfloriri tardive poate fi explicată prin împrejurările speciale ale Italiei în lunga epocă de care ne ocupăm. Puține alte țări ale lumii au fost, în aceeași măsură cu Italia, atît de statornic, vreme de nenumărate veacuri, invadate, supuse stăpînirii străine, rășluite, însîngerate. Martiriul secular al Italiei este unul din cele mai teribile pe care le cunoaște istoria. După prăbușirea imperiului roman, neamurile germanice, goții și longobarzii, încearcă mereu să constituie aici o putere politică nouă. Dar în timp ce francii, invadînd Galia romanizată, dau naștere națiunii franceze; în timp ce vandalii dispar cu timpul din viața națiunii spaniole, care pînă la urmă va respinge și pe năvălitorul arab, italienii nici nu asimilează, nici un izbutesc să elimine pe germani. De o parte stau italicii, descendenții vechii Rome, de cealaltă stăpînitorii germani în temutele lor castele. Neamurile germanice se luptă între ele pe teritoriul italic. Regii franci, apoi împărații germani coboară mereu în Italia, vreme de sute de ani. Papii cheamă pe franci împotriva longobarzilor. Și unii și alții vor fi înlocuiți de puterea imperială. În sud năvălesc și stabilesc dominația lor normanzii. Cînd o viață comunală se închegă în nordul Italiei.

puterea imperială se clatină un moment. Liga lombardă învinge pe Frederic II la Legnano spre sfîrşitul secolului al XII-lea. Dar dinastia Hohenstaufenilor înlocuieşte în sud vechea dominaţie normandă şi instalează propria ei stăpînire în Sicilia, la Palermo. Frederic II de Hohenstaufen nutreşte gîndul unei monarhii universale. Papalitatea se va ridica împotriva acestui gînd. Încă o dată papii cheamă pe străini în Italia. Urban IV instalează pe Charles d'Anjou pe tronul Neapolelui şi Siciliei. Dar dinastia angevină nu domneşte multă vreme. Într-o zi a anului 1282, la vremea vecerniei, toate clopotele sună alarma în Sicilia. Stăpînitorii francezi sînt exterminaţi, într-un masacru rămas de pomină. Italia de sud îşi va dobîndi atunci libertatea? Nu. Străinul îşi instalează încă o dată puterea lui, prin dinastia spaniolă de Aragon, cu Petru III. În nord cetăţenii comunelor iau cu asalt castelele feudalilor germani şi-i obligă să se mute în oraşe, unde ei aduc sămînţa discordiei între partizanii papilor şi ai împăraţilor, între guelfi şi ghibelini. Comunele devin terenul unor neîncetate şi sîngeroase lupte politice. Lupta fratricidă în interiorul cetăţilor sau a unei cetăţi împotriva alteia, exterminarea cîte unei familii întregi şi surghiunul sînt evenimentele cele mai obişnuite ale acestei vremi.

În această lungă epocă atît de zbuciumată, naţiunea italiană se formează totuşi. Din vechea limbă latină vulgară derivă noile dialecte italice. Dar vremea este cu totul potrivnică dezvoltării şi organizării unei vieţi culturale naţionale. Lipsea aci un centru de raliere, cum erau curţile marilor feudali din sudul Franţei, a regelui la Paris, a ducilor de Burgundia. Numai Frederic II de Hohenstaufen izbuteşte un moment o astfel de raliere şi, în jurul curţii lui, ia de fapt naştere literatura italiană cu primul ei curent, şcoala siciliană. În general însă, Italia acestei vremi prezintă spectacolul continuu al fragmentării şi al luptei între fraţi sau cu năvălitorul străin. Formarea unei culturi naţionale a fost astfel multă vreme întîrziată. Cînd ea va lua naştere programul ei va fi însă limpede din primul moment: lupta pentru libertate, lupta pentru unitate!

Ne putem aşadar explica de ce, comparată cu celelalte literaturi romanice ale Occidentului, literatura italiană apare cu atîta întîrziere. Trebuie să încercăm însă să răspundem şi la cealaltă întrebare formulată: de ce chiar din primele timpuri ale înfloririi ei, cultura italiană dă, o dată cu *Divina Comedie*, monumentul literar cel mai de seamă al evului mediu şi una din operele cele mai măreţe ale întregii literaturi universale? Cu toată furia distrugătoare a năvălitorilor, vechea cultură clasică a cunoscut în Italia o continuitate de care alte ţări romanizate nu s-au bucurat. Cunoştinţa limbii şi a culturii latine n-a dispărut niciodată. Scrieri latine se compun tot timpul. Nu întîmpinăm aici acea surpare de teren în opera culturii, acea cădere în primitivitate, pe care o găsim în alte regiuni ale imperiului roman prăbuşit. Dar tocmai pentru că vechea cultură s-a menţinut mai puternic aici, nu întîmpinăm nici acea explozie a geniului popular care dă poeziei franceze din sud şi din nord acea spontaneitate, acea frăgezime a simţirii, acea naivitate încîntătoare a expresiei care au dus departe faima ei. Primul mare poet al Italiei, Dante Alighieri, este un geniu liric şi epic, dar în acelaşi timp un cap foarte învăţat, cunoscător adînc al culturii latine şi al aceleia medievale, formată în sînul bisericii şi în legătură cu munca ştiinţifică a universităţilor. Nu este de mirare deci că *Divina Comedie*, prin care Italia ajunge pe primul plan de manifestare a culturii medievale, este şi opera cea mai matură, cea mai bogată în conţinut, cea mai adîncă a întregii medievalităţi.

Grandoarea lui Dante provine, în primul rînd, din rectitudinea şi energia luptătoare a sufletului său. Un modern, norvegianul Henric Ibsen, a spus o dată că a

compune poetic înseamnă a ţine judecată asupra ta şi a semenilor tăi. Maxima aceasta a fost inspirată poate de Dante şi i se potriveşte în tot cazul acestuia, ca puţini altor poeţi din întreaga tradiţie a literaturii. Povestirea călătoriei lui Dante prin Infern, Purgatoriu şi Paradis este o operă de valorificare morală a întregului trecut al omenirii şi al prezentului ei în Italia, făcută din punctul de vedere al eticii medievale şi cu un sentiment al dreptăţii, care nu rătăceşte niciodată. Sentinţele lui Dante nu sînt apelabile. Cumpăna dreptăţii nu tremură niciodată în mîna lui. Nu-l asaltează îndoieli şi nu aţipeşte niciodată în atmosfera călduţă a împăcării cu vremea. Acest om, care cade într-un somn adînc, se trezeşte în visul lui la o luciditate mai mare şi la o energie sporită în lucrarea de sancţionare a crimelor mai vechi şi mai noi, a feudalilor tirani, a papilor simoniaci, a ipocriţilor, a sfătuitorilor de rele, a dezbinătorilor, a trădătorilor. Întocmai fulgerelor care ard şi purifică, mînia lui Dante este justă şi salubră, dar nu lipsită pe alocuri de milă adîncă pentru făptura păcătoşilor. Dar dincolo de pragul mîniei şi al comizeraţiei lucesc stelele şi începe mişcarea de înălţare a sufletului către tot ce merită respectul şi iubirea noastră. Dante a întrupat astfel integritatea caracterului moral al omului care, în împrejurările particulare ale patriei lui, îi deplînge dezbinarea, multele ei sîngerări şi lupte. Cînd, în al treilea cerc infernal, poetul întîlneşte sufletele celor leneşi stînd sub o ploaie îngheţată, el i se adresează unuia din aceştia, lui Ciacco, poetul florentin, pentru a-i cere să-i lămurească pricina grozavelor lupte intestine ale Florenţei. Ciacco răspunde: „Trufia, pizma, pofta de avere sînt trei scîntei care foc cetăţii dau“. În cercul al şaptelea, sufletele fierb într-un rîu de sînge. Sînt tiranii: Fereu, tiranul tesalian, Dionis, tiranul Siracuzei, Eddelino de Romano, crudul feudal lombard, Obido d'Este, stăpînitorul teribil al Ferrarei. Toate durerile mai vechi şi mai noi ale patriei de atîtea ori rănite revin în sufletul lui Dante. În cercul al optulea, el evocă pe năvălitorul normand, pe Guiscard, şi plînge pe acei ucişi în bătăliile lui sau în aceea de la Tagliacozzo, unde s-au înfruntat pofta de stăpînire a lui Conradin, ultimul dintre Hohenstaufeni, şi a lui Carol I de Anjou, „pe toţi răpuşii luptei dureroase“, *con quella, che senti, di colpi, doglie*. Dar niciodată durerea poetului nu este mai mare decît atunci cînd, în cîntul al şaselea al *Purgatoriului*, se arată Sordello, poetul din Mantova, vechea cetate care l-a văzut născîndu-se pe Virgiliu. *Italie sclavă*, strigă poetul (în traducerea lui G. Coşbuc):

„Oh, slujnico Italie! Trist ospel
Şi navă-n viscol, ce-şi pierdu pilotul,
Nu doamnă de provincii, ci bordel!

Acel prea nobil duh cum fu cu totul
Grăbit, la singur sfîntul nume-al ţării
Să-şi strîngă-n braţe astfel compatriotul!

Şi-acum trăiesc în focul dezbinării
Cei vii ai tăi, mîncîndu-se cîineşte
Cîţi au un şanţ şi-un zid al apărării!

Ai mării ţărmi nemernice-i priveşte
În jurul tău, şi caut-apoi în tine
De-ai vreun partid ce-n linişte trăieşte!

Dar ce-ţi făcu împăratul ţie bine
Că-ţi dete frîu, cînd gol e locul şelii?
Căci făr-de el, n-ar fi aşa ruşine.

Ah, neam ce-ar trebui şi orînduielii
Să-i fii supus, şi-n şa să laşi cezarul
De ştii ce-ţi scrie Domnu-n evangheliil

Hai vezi, cumplite, cum îţi sug poporul
Baronii tăi, şi curm-a lor păcate
Şi vezi cît de vegheat ţi-e Santefiorul!

Hai, vezi cum Roma ta cumplit se zbate
Şi zi şi noapte, o văduvă săracă:
„De ce nu eşti cu mine, împărate!"

Tu poţi fi fără griji, Florenţa mea,
Căci nu te poate atinge atare acuză,
Căci neamul tău e just şi-i just ce vrea,

Mulţi au dreptate-n ea şi-o ţin sub spuză
Spre-a nu veni la arc în chip nebun
Ci-ai tăi o au în guri. Şi le refuză

Să pun-un umăr mulţi la greu comun,
Poporul tău sărit grăbit răspunde
Chiar nechemat la greu: „ba eu mi-l pun".

Acest apel, împotriva baronilor hrăpăreţi, adresat poporului menit singur să dea Italiei pacea şi unitatea de care avea nevoie, va răsuna de-aci înainte mereu în poezia italiană. Dar ghibelinul Dante a mai crezut că nu de la papi, ci de la împărat poate veni mîntuirea patriei sale. Din adîncimile antichităţii, se îndreaptă către el cu toată măreţia, figura lui Iuliu Cezar, care a izbutit să suspende pentru un timp războaiele civile din Roma. De aci înainte gîndul reînvierii Romei va exalta mereu simţirea marilor poeţi patrioţi. Unul din aceştia va crede chiar că se găseşte în pragul evenimentelor destinate să dăruie omenirii o Romă liberă, umană, unită. Acest poet va fi Petrarca.

Situaţia Italiei nu se schimbase prea mult în secolul al XIV-lea. Imperialii sînt mereu în Italia. O criză adîncă zguduie biserica. Papii se sprijiniseră multă vreme pe coroana franceză. Dar cînd regele Franţei, Filip IV, instituie dări asupra bisericii, cînd urmăreşte în justiţie pe reprezentanţii ei, Roma pontificală protestează şi ameninţă cu excomunicarea. Acţiunea de ridicare a lui Filip împotriva bisericii este sprijinită de cercuri largi ale poporului francez şi, în primul rînd, de burghezia comunelor care suporta cu greutate apăsătoarea fiscalitate a bisericii. O bulă pontificală este arsă în Franţa. Este denunţată imoralitatea curiei papale. Baronii din familia Colonna, rebeli faţă de puterea papală, îşi găsesc adăpost la Narbonne. Un trimis

al lui Filip IV, Guillaume de Nogaret, însoţit de Sciarra Colonna, vine cu trupe în Italia, îl surprinde pe papa Bonifaciu VIII la Agnani, îl insultă şi-l molestează, apoi îl arestează. Bătrînul moare după cîteva luni. Dar în persoana lui Clement V se alege un papă de obedienţă franceză şi acesta îşi va lua reşedinţa în Franţa, la Avignon. Începe aşa-zisa „robie babilonică". Noi zăngăniri de arme. Ţara e parcursă de trupe străine. Poporul suferă din nou destinul care i se impune prin forţa celor care-l stăpînesc şi exploatează. Atunci se înalţă cîntecul lui Petrarca. Creatorul liricii moderne este şi cîntăreţul patriei sale răşluite, mereu însîngerate, pe care el o cheamă la lupta pentru libertate şi neatîrnare, *Italia mea* (în traducerea lui Ion Frunzetti):

„Italia mea, deşi sînt în zadar cuvintele
Şi rănile mortale
Le văd pîndindu-ţi splendidul tău trup,
Îmi place cel puţin că plînsul meu
E-aşa cum îl doreşte Teverul şi Arnul
Şi Padul, unde greu şi-ndoliat sînt astăzi.

Cîrmaci al cerurilor, eu îţi cer
Ca mila care te-a-ndrumat spre ţărnă
Să te îndrume iar
Către ţinuturile acestea luminoase.
Vezi, Doamne,
Din ce pricină de nimic, ce crud război!
Şi inimile înăsprite şi închise
De mîndrul şi neînduratul Marte.
Deschide-le tu, tată, le curăţă şi-nmoaie.
Fă ca aici cuvîntul tău
(Cît vrednic mă socoţi) prin mine să se-audă.
Voi, cei în mîna cărora ursita
Vă dete cîrma ăstor mîndre plaiuri
De care nici o milă nu vă leagă
Ce fac aici, atîtea săbii venetice?
De ce pămîntul înverzit se-ncruntă
De sîngele barbar?

Nu e aceasta ţărna-n care-am pus
Întîi un pas? Nu e acesta cuibul
În care am fost crescut cu atîta grijă?
Nu-i asta patria în care mă încred,
Cinstita, blînda mamă
Ce-acoperă mormîntul părinţilor mei toţi?
Pe Dumnezeul meu, atunci vă mişte
Şi lacrimile îndureratului norod
Ce speră de la voi doar îndurare
Şi de la cer. Priviţi-le cu milă!

Şi ca să daţi
Un semn de pietate, puneţi mîna
Pe arme, contra furiei virtutea
Şi scurtă fi-va lupta
Căci anticile, bărbăteşti virtuţi
În inima italică nu-s moarte."

Petrarca cere deci poporului să-şi ia soarta în propriile lui mîini şi să instituie o nouă eră de pace şi libertate. Dar libertatea trebuie apărată nu numai împotriva năvălitorilor străini, dar şi a vechilor exploatatori italici, a feudalilor. În fruntea unei astfel de mişcări se pune un cetăţean roman, dintr-o familie modestă, Cola di Rienzi. De tînăr încă Rienzi citise autorii latini, pe poeţi şi pe istorici, descifrase inscripţiile pe monumente. Era acum notar şi este trimis în ambasadă la Avignon, pentru a arăta papei schimbarea care se produsese în constituţia Romei, prin înlocuirea Senatului şi prin Colegiul celor 13 notabili, *buoni uomini.* Papa Clement îi încredinţează sarcina de notar al Camerei urbane. Atunci începe acţiunea lui Rienzi, mare orator, care evocă mulţimilor romane splendoarea trecută a patriei şi umilinţa ei actuală. Într-o adunare în Capitol el propune o nouă constituţie populară, care prevedea că fortăreţele, porţile şi podurile oraşului nu vor mai fi supravegheate de baroni, ci de popor, că baronii vor trebui să abandoneze castelele lor, nu vor mai ataca drumurile şi nu vor mai da azil tîlharilor. Baronii părăsesc oraşul. Rienzi se declară tribun al poporului. El imploră pe concetăţenii săi să-şi ierte vinile reciproc, să se unească în pace şi concordie. Reprimă tîlhăria atît de frecventă în vremea aceea şi rînduieşte un sistem sever de securitate a şoselelor. Trimite mesageri în diferite puncte ale Italiei, cerîndu-le să se unească şi să se pacifice. Petrarca aude de acţiunea lui Rienzi, pe care-l întîlnise la Avignon. „Cînd îmi amintesc conversaţia, atît de sfîntă şi de gravă, pe care am avut-o cu tine — îi scrie poetul lui Rienzi — mă înflăcărez puternic şi sînt într-o astfel de stare încît mi se pare că am ascultat pe un zeu, nu pe un om (*deum mihi videar audise, non hominem*)". Un alt mesaj este trimis poporului roman, menit să fie citit într-o piaţă publică. Poetul îndeamnă pe romani la lupta împotriva feudalilor, denunţaţi ca exploatatori ai bunurilor naţiunii, ca trădători de patrie. În ce-i priveşte „orice severitate este pioasă, orice milă inumană (*omnis severitas pia, misericordia omnis inhumana est*)". Chiar vechea lui prietenie pentru membrii familiei Colonna nu-l opreşte de la afirmarea acestor sentimente. Dar sufletul lui Rienzi n-a avut o grandoare pe măsura concepţiilor sale. La prima încercare a feudalilor de a relua puterea, tribunul părăseşte în grabă oraşul. „A fugit din Capitol — scrie Petrarca cu amărăciune — dar nicăieri n-ar fi putut muri cu mai multă glorie".

Acţiunea lui Rienzi a avut loc către mijlocul veacului al XIV-lea, în 1347. După vreo treizeci de ani, în 1378, mica burghezie florentină, aşa-zişii *Ciompi*, încearcă să ia în mînă frînele puterii. Este lupta poporului mărunt, *popolo minuto*, împotriva celui mare şi îmbuibat, *popolo grasso*. Este unul din episoadele cele mai interesante în luptele sociale ale Italiei. Rezultatul acestei lupte cu bogată desfăşurare nu foloseşte însă micului popor, ci marii burghezii. În aceste împrejurări se înalţă la conducerea Florenţei familia Medicişilor. Puterea feudalilor slăbise acum. Marile manufacturi, care lucrau pentru pieţele Răsăritului, deschise comerţului italian de expediţiile cruciate, ca şi pentru tîrgurile de dincolo de Alpi, produsese primele mari acumulări capitaliste şi întărise clasa burgheză. Se simţea nevoia unei alte culturi,

în care burghezia să găsească un aliat ideologic împotriva feudalilor şi a culturii lor de caracter teologic.

Boccaccio introduce spiritul laic în literatură. Petrarca este primul umanist, primul strîngător de vechi manuscrise. Curentul studiilor antice creşte mereu. Cultura antică devine aliatul ideologic de care burghezia avea nevoie. Către sfîrşitul veacului al XIV-lea interesului pentru cultura latină i se asociază acel pentru cultura greacă, atît de puţin şi incomplet cunoscută în evul mediu. Acest nou interes creşte necontenit şi cînd, la mijlocul secolului al XV-lea, Constantinopolul este cucerit de turci, umaniştii italieni, un Marsilio Ficino, un Poliziano, sporiţi prin savanţii greci imigraţi, un Gemisto Pletone, un Bessarion fundează la Florenţa *Academia platonică*. Autoritatea lui Platon este opusă acum celei medievale a lui Aristotel. Este o vreme cînd se exaltează sentimentul spontan, iubirea care-l înalţă pe om. Strîngînd manuscrise şi colaţionîndu-le, recunoscînd erorile de transcriere şi interpolaţiile, supunînd deci vechile texte manuscrise lucrării de stabilire a formei lor autentice, umaniştii italieni pun bazele spiritului critic modern. În curînd, în epoca Reformei, aceste metode vor fi aplicate textelor sacre, garantate de biserică. Nimeni de aci înainte nu va mai recunoaşte drept adevărat decît ceea ce a fost supus cercetării libere de injoncţiunile oricărei autorităţi şi este garantat de singurele certitudini ale raţiunii. Independenţa caracterului şi respectul pentru inteligenţa cercetătoare, două condiţii fără de care progresele ştiinţelor n-ar fi fost cu putinţă, îşi serbează acum primele lor triumfuri. Dar opera cea mai de seamă a umaniştilor a fost noua lor concepţie despre om şi despre menirea lui în lume.

Nu este dat omului să poarte jugul. Nu este dat omului să îndure exploatarea, nici s-o exercite. Evul mediu feudal recomandase virtuţile supunerii, ale resemnării şi ale acelei dulceţi a caracterului care, primind cu umilinţă soarta hărăzită, speră să-şi găsească răsplata în lumea de dincolo. Putem cu uşurinţă să ne închipuim de cine şi cui erau făcute aceste recomandări. Dar Dante ne arată pe toţi tiranii, pe papi şi pe marii feudali, chinuindu-se în cercurile infernului şi restabileşte, în presupusa lume de dincolo, dreptatea atît de tulburată în lumea de aci. Este ca o răscoală a mîndriei omeneşti, ale cărei fructe se vor coace în veacurile Renaşterii. Acum apare o expresie pe care evul mediu n-o cunoscuse, dar care acum se vesteşte mereu în vorbirea oamenilor luminaţi şi apare de mai multe ori în titlurile tratatelor de morală ale vremii. Această expresie este demnitate omenească, demnitatea omului, *dignitas hominis*.

Popoarele moderne, în lupta lor pentru libertate, pentru bunăstare, pentru neatîrnare, nu pot uita că această expresie şi ideea pe care o comunică au fost pronunţate şi gîndite mai întîi de umaniştii italieni ai secolului al XV-lea. Cînd omul modern întîlneşte cercuri întinse ale poporului său sau ale altor popoare lipsite de bunurile necesare vieţii, trăind în mizerie, în necurăţenie, excluse de la luminile învăţăturii, cu sufletul aspru şi întinat, omul modern protestează în numele demnităţii omeneşti şi invocă astfel un principiu afirmat mai întîi în Renaşterea italiană. Omul, au arătat umaniştii, este o fiinţă minunată, un creator. El nu este legat de un anumit tip fizic, de o singură aşezare pe planeta noastră, de o singură formă a acţiunii, adică de instinctul său, aşa cum se întîmplă cu celelalte specii animale. Varietatea tipurilor este foarte mare în răspîndirea raselor omeneşti; aşezarea omului se întinde peste tot pămîntul, acţiunile lui sînt mereu altele, au o inventivitate nesecată. Liber de legăturile unei singure forme, omul poate cădea adînc, dar poate şi să se înalţe nemăsurat. În tratatul lui Pico della Mirandola, *De hominis*

dignitate, Dumnezeu este pus să vorbească omului, lui Adam: „Nu ţi-am dat, o, Adam, nici aşezare determinată, nici chip propriu, nici bunuri pe seama ta, ca să poţi dobîndi şi poseda locul, faţa şi bunurile pe care le-ai putea rîvni şi poseda după voinţa şi propria ta socoteală. Natura celorlalte fiinţe a fost hotărîtă prin legile pe care i le-am prescris, şi am ţinut-o prin acestea în marginile ei fixe. Tu însă nu eşti conţinut în nici o limită cu neputinţă de trecut, ci după propria ta voinţă liberă, pe care am încredinţat-o mîinilor tale, poţi să-ţi prescrii singur natura ta. Te-am pus în mijlocul lumii pentru a privi cu uşurinţă în jurul tău şi pentru a putea înţelege ce se petrece în ea. Nu te-am făcut nici ceresc, nici terestru, nici muritor, nici nemuritor, pentru ca să poţi deveni în deplină libertate şi cinste, propriul sculptor şi poet al formei pe care ai vrea să ţi-o dai. Ai putea degenera în fiinţele inferioare şi brute sau poţi să te înalţi în lumea superioară, după singura hotărîre a spiritului tău".

Faptul că omul poate să săvîrşească acţiuni noi şi mai înalte explică continua lui ascensiune către acea demnitate, în numele căreia protestăm ori de cîte ori constatăm înfrîngerile, subjugările şi căderile lui. Omul continuă necontenit opera naturii, pe care-o îmbogăţeşte cu lucruri noi. De aci preceptul lui Marsilio Ficino: „Să nu fim sclavii ci emulii naturii, *non servi simus naturae, sed aemuli*". După un veac, ideea mai răsună în meditaţiile lui Giordano Bruno: „Zeii au dat omului intelectul şi mîinile sale şi l-au făcut asemănător cu ei, acordîndu-i deasupra celorlalte animale facultatea de a lucra nu numai după natură şi obişnuinţă, dar şi în afară de aceasta, formînd sau putînd să alcătuiască alte naturi, alte procese, alte rînduiri, cu acea libertate fără de care n-ar avea aşa-zisa asemănare şi nu şi-ar putea păstra situaţia de zeu al pămîntului". Aceste alte naturi, alte procese, alte orînduiri se adună între ele şi sporesc zestrea materială şi intelectuală a omenirii, fac adică posibil progresul omenesc. Temeliile doctrinei moderne a progresului sînt astfel aşternute de gîndirea umaniştilor italieni.

Demnitatea omului, situaţia sa specială în mijlocul naturii îi incumbă şi obligaţia de a cunoaşte şi apăra adevărul atunci cînd îl deţine. Puternica activitate intelectuală a Italiei în secolele al XVI-lea şi al XVII-lea o înscriu cu drepturile cele mai mari în recunoştinţa posterităţii şi cu o veneraţie cu atît mai profundă cu cît marii ei gînditori din această vreme n-au ezitat în faţa sacrificiului suprem. Epoca Contra-Reformei, cu recrudescenţa ei de obscurantism, i l-au impus adesea. Martiriul unui Giordano Bruno, Lucilio Vanini, Galileo Galilei, Tomaso Campanella le dă acestora titlurile cele mai înalte în calendarul filozofic al omenirii. Giordano Bruno este un călugăr dominican. Recunoscînd adevărul sistemului astronomic al lui Copernic, începe să se îndoiască de dogmele bisericii. Provincialul ordinului său îl acuză de erezie. Bruno se refugiază şi, timp de cincisprezece ani, duce o viaţă rătăcitoare. Doctrina lui se precizează în această vreme. Profesează, la Oxford, la Paris, la Wittenberg, ideea despre indestructibilitatea materiei, despre infinitatea universului, despre pluralitatea sistemelor solare. Dogma creaţiunii unei singure lumi mărginite, garantate de *Cartea Facerii*, suferea zguduiri profunde. Un prieten perfid, Mocenigo, îl atrage la Veneţia, unde Giordano Bruno este predat inchiziţiei. Suferă închisoarea în carceră timp de şapte ani. Cînd în 1599 este judecat de tribunalul inchiziţiei, Bruno declară că nu poate renunţa la nici una din ideile lui. Este condamnat la arderea pe rug. Judecătorilor săi le strigă: „Pronunţaţi această sentinţă cu mai multă spaimă decît aceea cu care o primesc eu". Este ars la Roma, la 17 februarie 1600. Lucilio Vanini este un napolitan; ca şi înaintaşul său, ordonat preot şi devenit mai tîrziu călugăr, este un elev al materialistului Pomponatius. În scrie-

rile sale, recunoaşte că originea cunoştinţelor stă în activitatea simţurilor, că sufletul nu este nemuritor şi că virtutea omului este cu atît mai curată, cînd ea nu e determinată de frica pedepsei sau de speranţa răsplatei dincolo de moarte. Obligat să-şi părăsească ţara şi să călătorească în Europa, suferă o primă închisoare în Anglia, apoi în Franţa, la Toulouse, unde, acuzat de ateism, este ars de viu. Galileo Galilei a fost unul din creatorii fizicii moderne. A descoperit legile gravităţii. A inventat termometrul, balanţa hidrostatică. A construit una din primele lunete astronomice cu care a observat sateliţii lui Jupiter, inelul lui Saturn, rotaţia soarelui în jurul axei sale, tot atîtea fenomene care confirmau sistemul heliocentric al lui Copernic. Geocentrismul vechii astronomii era dogma însuşită de biserică. Nu ne asigură *Biblia* că Iosua (8, 13) a oprit soarele pe cer? Dar geocentrismul era zguduit de faptele observate de Galilei. Este denunţat deci Sfîntului scaun care declară că noua doctrină este „absurdă" şi „eretică". Galilei este constrîns să abjure în genunchi. Dar o ştire incontrolabilă în texte arată că bătrînul învăţat, ridicîndu-se în picioare şi pregătindu-se să părăsească sala judecăţii, a întărit cu îndărătnicie convingerea sa: „pămîntul se mişcă totuşi în jurul soarelui". „*E pur si muove*". Tomaso Campanella este un călugăr dominican ca şi Bruno. Acuzat de a fi luat parte la o conspiraţie împotriva stăpînirii spaniole la Neapole, inspirată de idei comuniste, Campanella este închis, apoi predat inchiziţiei romane, care-l învinovăţeşte de erezie. Campanella profesează, ca şi Galilei, credinţa că ştiinţa trebuie să citească în marea carte a naturii, că temelia oricărei cunoaşteri ştiinţifice stă în percepţiile simţurilor, că universul întreg este însufleţit, că lumea este statua vie a dumnezeirii: *mundus est dei viva statua*. În romanul său utopic, în *Cetatea soarelui*, Campanella descrie o cetate ideală bazată pe ştiinţă şi orînduită după principiile comunismului, preconizate cu un secol înainte de umanistul englez Thomas Morus, autorul *Utopiei*. După o închisoare care durează douăzeci şi şapte de ani, în timpul căreia Campanella suferă de mai multe ori mica şi marea „chestiune", adică grozavele torturi ale anchetei inchizitoriale a vremii, filozoful este eliberat. Ajuns acum în vîrsta de cincizeci şi opt de ani se refugiază în Franţa, unde moare în 1639. Giordano Bruno a evocat, într-unul din sonetele sale, moartea martiriului spiritual prin simbolul tînărului vînător Akteon, care, mîniind pe Diana, este sfîşiat de copoii propriilor lui haite. Totuşi nici Giordano Bruno, nici Vanini, nici Galilei, nici Campanella n-au suferit din pricina ideilor lor decît pentru motivul că, opunîndu-se vechilor credinţe şi orînduiri, au încercat să lărgească orizontul oamenilor şi să-l deschidă către forme mai înalte de viaţă. Eroismul lor spiritual face onoare demnităţii omeneşti. Şi dacă martiriul lor şi murmurul omenirii îndoliate în jurul rugurilor şi al temniţelor n-au dezarmat totdeauna braţul tiranilor, poate că uneori l-au făcut să tremure şi l-au adus să scape din mîini fierul şi facla.

În ciuda acestor asprimi ale vremii, cu care vechea orînduire feudală îşi apăra poziţiile, ce frumoasă era Italia în vremea Renaşterii, ce frumos putea deveni omul: „Este ţara Italiei plină, cum se zice, ca o rodie, de cetăţi şi ţări iscusite" scrie Miron Costin la începutul cronicii sale, într-o vreme nu mult ulterioară momentului în care soarele Renaşterii ajunsese la zenit. Pămîntul se îmbrăcase cu o mantie de monumente, de palate, de grădini. În oraşe, oamenii calcă pe dale de marmură şi caută umbra printre colonade împodobite. Manufacturile italiene produc mărfuri pentru toată lumea civilizată. Sînt renumite ţesătoriile şi boiangeriile Italiei, mobilele cu intarsii şi cristalele ei. Oameni învăţaţi se adună în academii. „Acea ţară — scrie Miron Costin — este acum scaunul şi cuibul a toate dăscăliile şi învăţăturile: cum

era Atena într-o vreme la greci, acum este Padova în Italia". Civilitatea moravurilor este pilduitoare pentru toate naţiunile: „Oameni iscusiţi peste toate neamurile — mai notează cronicarul — stătători la cuvînt, neamăgiţi, blînzi, cu oameni străini nemăreţi, dintr-alte ţări, îndată tovarăşi, cum ar fi ai săi, cu mare omenie". Artiştii produc cu o fecunditate şi strălucire neegalate în trecut. Niciodată nu se dăduse culorii rolul pe care-l deţine în Renaşterea italiană. Pe zidurile catedralelor şi palatelor lumea văzută trăieşte încă o dată într-o variantă mai pură şi mai armonioasă. Din portretele vremii privesc către noi oameni care unesc splendoarea vitalităţii lor cu adîncimea expresiei. Niciodată „planta umană", cum spune Stendhal, n-a înflorit mai bogat. Este o explozie a puterilor omeneşti în toate direcţiile şi o armonizare a lor în cosmos perfect. Individul vrea să devină om universal, *uomo universale*. Pînă a veni era specializărilor, cînd individul doreşte să se limiteze în cunoştinţa şi practica uneia singure dintre muncile omeneşti, italianul acestei epoci aspiră să-şi însuşească toate ştiinţele şi toate măiestriile. Leonardo da Vinci este pictor, arhitect şi sculptor, filozof, poet şi compozitor, matematician, fizician şi anatomist, inginer militar, constructor de instrumente muzicale şi regizor al festivităţilor ducale; construieşte ecluze, macarale, piese de morărit, maşini de perforat metalul; proiectează avioane şi submarine. Ingeniozitatea lui spirituală este egalată de îndemînarea, forţa şi agilitatea lui. Mînuieşte floreta şi spada, ca un cavaler; este atlet şi mîna lui fină este în stare să îndoaie şi să rupă o monedă de argint. Poate că universalitatea lui Leonardo n-are asemănare nici chiar în epoca lui. Dar Michelangelo este şi el sculptor, pictor, arhitect şi poet, unul din cei mai mari ai veacului său. Leone Battista Alberti este arhitect, pictor, economist şi moralist. Din vremea Greciei clasice, niciodată tipul omenesc nu se dezvoltase cu atîta plenitudine şi armonie. Dar, în timp ce comesenii banchetului lui Platon ajung la înflorirea lor umană, graţie libertăţii pe care le-o asigură munca sclavagistă, universalitatea omului Renaşterii se formează în condiţiile de muncă ale vremii, în legătură cu activităţile profesionale şi cu producţia manufacturieră, care cere de pe acum ajutorul ştiinţelor şi al tehnicilor ştiinţifice. Orînduirea scalavagistă dispreţuia munca şi îndemînarea. Renaşterea le preţuieşte în gradul cel mai înalt şi unul din tipurile reprezentative ale societăţii burgheze care se înalţă acum este omul ingenios şi virtuozul.

S-a spus că primejdia Renaşterii a stat în ameninţarea că spiritul şi năzuinţele lui mai înalte ar fi putut să adoarmă în voluptate. La un moment dat, arta nu-şi mai propune decît desfătarea. Măsura clasică, seninătatea şi adevărul dispar pentru un timp din arta vremii. E cultivat fastuosul şi emfaticul. În literatură domneşte un stil teatral, încărcat de antiteze şi metafore artificioase, de hiperbole, de *concetti* şi *pointe*. E o manifestare deopotrivă cu artileria rachetelor şi artificiilor în serbările vremii, care întruchipau fabuloase castele, arcuri de triumf şi dragoni, transformaţi după cîteva clipe într-o ploaie de cenuşă. În artele plastice se abuzează de decoraţie, de linii ondulatorii, de festoane, de simulacre de fructe şi flori. Pictura şi sculptura nu mai înfăţişează oameni ci actori care îşi joacă rolul cu exagerare. Ceea ce s-a numit secentismul, adică arta barocului italian, a pastoralelor dramatice şi narative, a liricii lui Marino sînt tot atîtea manifestări ale acelei îndepărtări de viaţă care marchează un moment de criză adîncă a societăţii şi a artei italiene. Dar cîtă vreme exista încă dominaţie străină, exploatare absolutistă şi ingerinţă clericală, programul de lupte şi revendicări ale spiritului italian nu putea fi socotit istovit. Către mijlocul secolului al XVII-lea Tomaso Massaniello ridică stindardul

revoltei la Neapole. El cere drepturi egale pentru popor, încetarea exploatării fiscale. Zbirii spanioli îl asasinează în mănăstirea Carmeliţilor. În sud continuă să domnească spaniolii, în nord francezii, apoi austriecii. Practicile justiţiei absolutiste sînt aspru criticate de penalistul Beccaria în tratatul său despre delicte şi pedepse, cerînd abolirea torturii ca procedeu legal de anchetă, denunţînd absurditatea delictelor de erezie, profanare, vrăjitorie. Este vremea în care Voltaire apără memoria lui Calas, pe Sirven, pe cavalerul La Barre. Voltaire devine comentatorul lui Beccaria, pe care-l inspirase. Parini evocă viaţa de desfătări a unui tînăr nobil milanez care-şi începe ziua cu consumarea în pat a unei excelente şocolate şi o continuă în vanitoasa defilare pe Corso şi în spiritualele dejunuri mondene. Dar ideile iluminismului francez se strecoară acum în societatea mai înaltă a vremii. Alfieri va evoca, în tragediile sale, pe primul şi pe cel de-al doilea Brutus, adică pe patricianul care a izgonit pe regii Romei şi pe acela care a suprimat, în Cezar, încercarea de a înlătura vechile libertăţi romane. Revoluţia franceză şi Napoleon pătrund cu armele în Italia. Alfieri, luptătorul pentru libertate, va fi împotriva lor. Dar ideea naţională iese întărită din revoluţia franceză. Mişcarea politică a carbonarilor se naşte împotriva regimului lui Marat la Neapole, dar va combate apoi suveranii restauraţi după 1814 şi stăpînirea austriacă în nord. Începe mişcarea cu ţinte urmărite de atîtea secole, pentru unitate şi libertate, a risorgimentului. Mazzini creează asociaţia secretă „Italia tînără" şi visează la unirea tuturor statelor italiene într-o singură republică. Luptă în 1848 la Milano şi este, în anul următor, unul din triumvirii republicii restaurate pentru scurtă vreme la Roma. Aliatul lui este Giuseppe Garibaldi. Din ce în ce apare însă mai clar că unitatea Italiei nu se poate realiza decît prin unirea Piemontului cu Italia de nord şi de sud. Un mare om politic, Cavour, conduce războiul franco-piemontez contra Austriei, smulgînd Lombardia de sub stăpînirea austriacă şi ajungînd, în fine, la unificarea regatului italian. Glasul poeţilor s-a făcut mereu auzit în vremea aceea. Silvio Pellico va povesti grozăviile temniţelor austriece. Leopardi va cînta jalea patriei subjugate:

„O, patrie, îţi văd coloanele şi arcadele,
Şi zidurile, şi hrubele pline de tainiţi, şi părăsitele
Turnuri ale străbunilor noştri,
Dar gloria nu ţi-o văd,
Nu văd laurul nici fierul ce-mpovărau
Pe bătrînii noştri strămoşi. Acuma, dezarmată,
Fruntea-ţi descoperi şi pieptul gol.
O, cîte răni,
Ce vînătăi, cît sînge! . . . vai, cum eşti
O, prea frumoasă doamnă! Întreb cerul
Şi lumea întreagă: Spuneţi-mi
Cine în starea aceasta o aduse. Răul cel mare
E că braţele-i sînt grele de lanţuri.
Aşa că, despletită, fără văl
Stă la pămînt, pustie şi nemîngîiată
Şi-ascunde faţa
Între genunchi şi plînge".

Ajungînd tîrziu la înlăturarea dominaţiei străine a absolutismului şi la unitate, luptele Italiei pentru atingerea acestor ţinte au fost dintre cele mai lungi şi mai grele.

Tradiţiile luptelor pentru libertate sînt deci dintre cele mai vechi şi mai puternice în Italia. O dată cu ele a crescut şi figura omului, atingînd una din eflorescenţele ei cele mai complete şi mai armonioase în secolele Renaşterii. Umanitatea a ieşit mai îmbogăţită din aceste secole. Cîştigurile lor au fost sanctificate de sacrificiul eroilor şi martirilor. Dar revendicările libertăţii şi umanităţii nu s-au istovit. Umanitatea rămîne încă pentru om o ţintă îndepărtată şi care cere noi lupte şi sacrificii. A consimţit să şi le asume, printre alţii, Antonio Gramsci, conducătorul mişcării muncitoreşti în Italia, pînă în 1925, cînd regimul fascist îl închide în temniţa unde îşi găseşte sfîrşitul după o detenţiune de zece ani. Gramsci a fost nu numai un luptător ca atîţia din lunga tradiţie a patriei sale, dar şi unul din gînditorii cei mai adînci ai vremii. Operele sale, scrise în cea mai mare parte în închisoare şi publicate în ultimii ani, alcătuiesc o analiză a moştenirii culturale a ţării lui şi o precizare a temelor şi a sarcinilor ei actuale. Ca în epoca Renaşterii, Gramsci se întreabă încă o dată: ce este omul? dar întrebarea aceasta nu este pentru el o problemă „abstractă şi obiectivă". Omul nu este, pentru Gramsci, individul redus la propria lui individualitate. El este centrul nodal prin care trec procesele naturii şi ale muncii. Figura lui creşte în orice moment, pe măsură ce natura se îmbogăţeşte pentru cunoaşterea noastră şi munca ajunge s-o stăpînească mai deplin. În cursul acestor procese figura omului se înalţă necontenit din condiţia milenară a oprimării şi exploatării. În ascensiunea omului, gîndirea joacă un rol de cea mai mare însemnătate, căci gîndirea nu este contemplaţie ci acţiune. Dacă n-ar fi aşa, surghiunul lui Dante, martiriul lui Bruno şi Vanini, închisorile lui Campanella n-ar fi avut nici un rost şi ideile lor n-ar fi lucrat ca o forţă plastică în substanţa realităţii. Gîndirea nu stă în faţa realităţii în singurul scop de a o înţelege ci o tulbură în fiecare clipă, o constrînge la o nouă grupare a elementelor şi energiilor ei şi ajută omului să se ridice din vechea lui sclavie. Dispunînd de acest concept al gîndirii, Gramsci s-a adresat în scrierile sale mai cu seamă intelectualilor şi glasul său pare a fi fost auzit. El este astăzi unul din gînditorii cei mai consideraţi ai Italiei şi filozofia lui luminează calea multor spirite înaintate ale ţării care, dispunînd de una din cele mai glorioase moşteniri de cultură ale popoarelor moderne, este legată şi de răspunderile cele mai mari în luptele actuale ale omului pentru descătuşare şi înălţare.

INDIA ÎN *LUSIADELE* LUI CAMOËNS

Experienţa călătoriei în India dobîndeşte atîta însemnătate pentru acel care o întreprinde, cum mi s-a-ntîmplat nu de mult, încît călătorul se întreabă cum va fi apărut India altor oameni, în alte timpuri. Cultura şi peisajul indian pătrund din ce în ce mai mult în orizontul lumii noastre, totuşi nu fără o anumită pregătire provenind din veacurile anterioare. Mai înainte de a o fi văzut cu ochii săi, ceea ce s-a întîmplat din ce în ce mai des începînd din veacul al XVI-lea, europeanul a trebuit să se mulţumească cu puţine ştiri, uneori de un caracter fabulos. Fabule de necrezut sau ştiri îndoielnice alături de altele mai plauzibile, al căror izvor rămîne însă greu controlabil, a oferit Herodot grecilor din secolul al V-lea, adică dintr-un moment în care apăruse budhismul şi prin această mişcare spirituală, India se pregătea să influenţeze întreaga cultură a Asiei. India este, pentru Herodot (*Istoria*, III, 98 urm.), ţara cea mai răsăriteană a lumii, deoarece, dincolo de ţărmurile ei, pustietăţile de nisip ar fi împiedicat orice altă aşezare omenească. Herodot ştie că indienii vorbesc limbi diferite şi că unii din ei trăiesc ca popoare nomade. Multe din aceste popoare se întreţin din pescuit, pe care îl practică avîntîndu-se pe undele fluviilor, în uşoarele lor corăbii făcute din trestie. Aceste popoare se hrănesc cu peşte crud, altele cu carne crudă de vită, dar altele nu ucid animalele, nu cultivă pămîntul şi se hrănesc numai cu fructe. Herodot crede că indienii îşi ucid bolnavii şi bătrînii, care apoi ar fi devoraţi, dar unii din aceştia din urmă se duc să moară în pustietate. Ni se mai dă informaţia că indienii au pielea tot atît de neagră ca şi a etiopienilor şi că se împerechiază în văzul tuturor, ca animalele. Dintre neamurile indiene, cele mai războinice ar fi cele din nordul ţării. Acestea se pricep să strîngă minereul de aur din nisipul răscolit de furnici mai mici decît cîinele, dar mai mari decît vulpea. Aurul este cărat apoi pe cămile, care aleargă tot atît de repede ca şi calul. Există însă şi exploatări miniere de aur. Soarele este foarte arzător în India, însă mai ales în orele dimineţii, nu la mijlocul zilei şi mai tîrziu, cînd temperatura devine foarte rece. Animalele şi păsările sînt mult mai mari în India decît în celelalte ţări. Ni se semnalează existenţa bumbacului, mai frumos şi mai trainic decît lîna oilor; din bumbac indienii îşi ţes veşmintele. Cunoaşterea Indiei în opera lui Herodot este deci un amestec de născociri ciudate alături de relatarea unor fapte pe care observaţia ulterioară a călătorilor le-au putut confirma. Evident, după înaintarea lui Alexandru Macedon, către valea Indului, şi mai tîrziu, prin

campaniile militare ale imperiului roman în Asia, ştirile despre India au crescut în număr şi exactitate. Relaţiile comerciale ale Romei cu India erau printre cele mai întinse, după cum ne asigură Plinius (*Naturalis Historia*, VI, XII). Mulţimea negustorilor care parcurgeau drumurile către aceste îndepărtate regiuni ale lumii au descompus multe din fabulele secolelor anterioare. Totuşi, pentru a afla documente literare hotărîtoare despre împrejurările Indiei, trebuie să aşteptăm vremile moderne. La 20 mai 1498, Vasco de Gama ancorează în faţa portului Calicut, pecoasta sud-vestică a Indiei, după ce navigase în fruntea flotei portugheze înconjurînd Africa pe la sud. Expediţia lui Vasco de Gama, întreprinsă sub domnia lui Emmanuel al Portugaliei (1495—1521), a aflat doi istorici, pe Juan de Barros şi pe Jeronim Osorio. Ambii şi-au scris operele lor după evenimente. Dar în timp ce lucrarea lui Osorio, *De rebus Emmanuelis virtute et auspicio gestis*, apare abia în 1571, adică peste şaptezeci de ani după ce Vasco debarcase la Calicut, cronica lui Barros, *Istoria cuceririlor portugheze dincolo de mari*, 1552 urm., este compusă sub domnia lui Juan III (1521—1557), care îl mai foloseşte pe Vasco de Gama ca guvernator al Indiei şi dă cronicarului însuşi însărcinări importante, trimiţîndu-l ca împuternicit al său în posesiunile portugheze pe coasta vestică a Africei, în Guineea, apoi în Brazilia. Opera lui Barros devine izvorul literar al *Lusiadelor* lui Camoens, epopeea expediţiei lui Vasco, aceea care i-a dus renumele mai departe şi care alcătuieşte şi icoana cea mai pertinentă a Indiei, văzută de Renaştere. Interesul relatărilor lui Camoens asupra Indiei provine din faptul că poetul petrecuse mai mult timp pe tărîmurile ei, în cursul unei existenţe încercate, povestite adeseori, mai întîi prin folosirea operei însăşi a poetului, plină de ecouri autobiografice, apoi prin utilizarea altor documente contemporane, grupate încă din secolul al XVII-lea de eruditii portughezi, apoi în marea operă engleză a lui John Adamson, *Memoirs of the life and writings of Camoens*, 2 vol., Londra, 1820.

Luiz de Camoëns s-a născut, probabil, în 1525 la Lisabona, într-o familie nobiliară, înrudită prin femei cu Vasco de Gama. După ani de învăţătură în oraşul natal, continuată la Universitatea din Coimbra, unde îşi însuşeşte disciplinele umanistice şi cunoaşterea istoriei patriei, mai ales în lucrările eruditilor contemporani, Camoëns devine autor. Scrie sonete, ode şi egloge, ca toţi poeţii Renaşterii. Este un tînăr blond, cu înfăţişarea surîzătoare şi graţioasă, bine primit în cercurile aristocratice ale Lisabonei, după înapoierea sa de la studii. I se întîmplă atunci un eveniment oarecum tipic în viaţa unui poet al epocii sale. Într-o biserică îi apare, întocmai ca lui Petrarca altădată, femeia care îi robeşte inima şi căreia îi va dedica de aci înainte toate poeziile sale de iubire. Această Laură a lui Camoens este poate o Caterina de Atayda, doamnă de onoare a palatului, foarte frumoasă şi desăvîrşită în toate felurile. Nu se poate însă spune prea mult nici despre persoana femeii, cîntată cînd ca Dinamena, cînd ca Violanta, cînd ca Natercia, nici despre felul sentimentelor inspirate de ea poetului, deoarece acesta le exprimă după reţeta poetică a timpului, cu lungile ei serii de antiteze petrarchiste:

„Nu ştiu să spun ce-anume mă tortură:
Tremur şi ard tot în aceeaşi clipă.
Din hohote de rîs plîns se-nfiripă,
Dar cauza de-a pururi mi-e obscură.

Întreaga lume strîng în braţe-apoi
Văd că am strîns la piept fantomă vană,
Din ochi îmi curg de lacrime şiroi
Şi limbi de foc din inima sărmană.

Speranţa mă animă, cînd şi cînd,
Dar cad în desnădejde delirînd,
Raţiunea-n urmă iarăşi îmi revine.

Deşi sînt pe pămînt, mă cred în cer
Şi răul nu pricep de care pier,
Dar poate-i, Doamnă, c-am privit la tine."

Deşi astfel de sonete se scriau cu sutele în epoca lui Camoëns, ele au mişcat poate simţirea doamnei astfel cîntate, încît rudele acesteia, alarmate, obţinură surghiunirea poetului. Camoëns trăieşte departe de Lisabona doi ani, în timpul cărora compune poeziile grupate mai tîrziu sub titlul *Rimas*, apoi trei comedii, *El Rey Selueco*, *Amphitrioes*, o imitaţie după Plaut, *Filodemo*. În aceeaşi vreme începe planul *Lusiadelor*, o epopee naţională. Cîteva din cîntecele acestei poeme par a data din această epocă.

Cînd, în 1548, se înapoiază la Lisabona, găseşte pe Dinamena măritată. Se hotărăşte să îmbrăţişeze cariera armelor, şi cum expansiunea portugheză urmărea atunci cucerirea de teritorii în Africa de Nord, se înrolează în trupele trimise contra maurilor. Pe corabia comandată de propriul lui tată, întîlnirea se produce în faţa oraşului Ceuta şi, în cursul ei, Camoëns îşi pierde ochiul drept. Rămîne în Africa trei ani, şi deşi îndeletnicirile militare îl ocupă mai tot timpul, poetul găseşte răgazurile necesare pentru a compune alte cîteva cîntece ale marii sale poeme.

Din nou la Lisabona, Camoëns se convinge că nu va găsi în patrie nici fericire, nici răsplată pentru vitejia lui în Africa. Se îmbarcă atunci pe una din corăbiile trimise spre India, sub comanda lui Alvarez Cabral. Trecînd prin dreptul capului Bunei Speranţe, furtuna împrăştie corăbiile lui Cabral, dintre care numai aceea pe care se găsea poetul va ajunge în acelaşi an în India. Viceregele Indiilor portugheze, Alfons de Noronha, rezida la Goa, pe coasta sud-vestică a Indiei. Acolo debarcă Camoens, dar pleacă îndată într-o expediţie ordonată împotriva insulei Dimenta, în apropiere de coasta Malabarului, nu departe de capul Comorin. Camoens se distinge încă o dată prin fapte de vitejie şi evenimentul este celebrat într-una din elegiile sale. Rechemarea lui Alfons de Noronha şi înlocuirea lui cu don Pedro de Mascarenhas aduce noi planuri militare. Piraţii arabi, sprijiniţi de Genova şi Veneţia, alarmate de faptul că mărfurile Orientului îndepărtat luau din ce în ce mai mult calea deschisă de corăbiile portugheze prin sudul Africei şi se răspîndeau în Europa mai ales prin portughezi, atacau flotele acestora. Fostul vicerege al Indiilor, Alfonso d'Albuquerque, unul din cei dintîi care instalase posesiuni portugheze în această parte a lumii, căutase să întindă puterea sa în regiunea Mării Roşii, ridicînd fortăreţe pe insula Socotora, la ieşirea strîmtorii Bab-el-Mandeb, ocupase insula Geran, în faţa golfului Persic şi încercase să cucerească oraşul Aden, în Arabia felice. Piraţii arabi însă continuau să facă greutăţi navigaţiei portugheze. O escadrilă, comandată de don Manuel de Vasconcellos, porneşte să încrucişeze în apele Mării Roşii, fără ca inamicul să se arate. Camoëns, care se găseşte pe una din corăbiile acestei escadrile petrece mai multe luni pe mare, sub focul neîndurător al caniculei şi gîndul îl poartă

adesea către iubita de departe. Înapoiat la Goa, poetul este izbit de marea corupţie a moravurilor în bogata şi strălucita cetate, de sălbatica exploatare a ţării, patronată de viceregii portughezi. Îşi exprimă deci sentimentele în satira *Disparatas da India*. Noul vicerege, don Francesco Baretto, se simte vizat şi ordonă încarcerarea poetului, apoi surghiunirea lui în îndepărtatele insule Moluce.

Nu se cunoaşte bine itinerariul lui Camoens în Oceanul Pacific. Unii cred că s-a oprit cîtva timp în peninsula Malacca, devenită încă de la începutul secolului posesiune portugheză, că a fost apoi în insula Ternate şi în insula Tidor, de asemenea posesiuni portugheze. Din ţară îi soseşte ştirea că doamna mult iubită murise. Poetul cere iubitei, într-un sonet, intercesiunea pe lîngă creatorul lumii să-l cheme mai iute lîngă ea. În vremea aceasta, Francisco Baretto fiind înlocuit prin don Constantino de Bragança, acesta repară întrucîtva nedreptatea făcută lui Camoëns, numindu-l într-un post administrativ la Macao, vestitul oraş de pe coasta sudică a Chinei, unde portughezii instalaseră antrepozite uriaşe. Amintirea lui Camoëns a rămas vie, pînă astăzi, la Macao. Localnicii arată încă vizitatorilor grota în care poetul se retrăgea, pentru a privi oceanul şi a compune poetic. Abia după cinci ani de cînd începuse surghiunul său, i se îngăduie să se înapoieze la Goa. Pe drum, corabia naufragiază şi Camoëns se salvează pe o scîndură, izbutind să ia cu el manuscrisul *Lusiadelor* şi găsind adăpost pe coasta Cambogiei. La începutul anului 1561 este din nou la Goa. Dar după cîteva luni de bunăstare, şi în lipsa viceregelui, se vede urmărit în justiţie pentru nereguli în gestiunea sa de la Macao. Altcineva îl urmăreşte pentru datorii neplătite. Erau simple calomnii ale inamicilor vizaţi de vechea satiră, ne asigură biografii. Poetul izbuteşte să le spulbere şi viaţa lui continuă relativ mai liniştită, dar încă stăpînită de melancolia explicabilă prin nenorocirile vieţii sale şi care colorează lirismul său.

În 1567 i se prezintă lui Camoens posibilitatea să se înapoieze în patrie, patrusprezece ani după ce o părăsise. Guvernatorul Mozambicului îl ia cu sine, dar rupe legăturile cu el şi-l lasă în mizerie, acolo departe, pe coasta răsăriteană a Africei. Abia cînd corabia, care ducea spre Portugalia pe fostul vicerege al Indiilor, face o escală pe coasta Mozambicului, Camoëns este descoperit şi răscumpărat de la prigonitorul său pentru suma de douăzeci de mii de reali, apoi este adus în Portugalia, la sfîrşitul anului 1569.

Ciuma făcea ravagii la Lisabona. Carantina durează mai multe luni. Prietenii mor în jurul lui. Abia după şase luni şi mai bine i se îngăduie să pătrundă în Lisabona. Pe tronul Portugaliei domnea Sebastian, ieşit de curînd de sub regenţa mamei sale Caterina, văduva lui Juan III, dar stăpînit în totul de influenţa tenebroasă a iezuiţilor, care-i dirijaseră educaţia. Camoëns se asociază reacţiunii generale a ţării, cerînd regelui, în epilogul cîntului al X-lea al marii sale poeme, să ridice de deasupra patriei vălul de tristeţe şi teroare care o acoperea. Camoens este autorizat să publice *Lusiadele* în 1571 şi primeşte, în consideraţia serviciilor lui trecute, o pensie anuală cu totul neîndestulătoare pentru a-l face să trăiască. Ultimii şapte ani ai vieţii sale, Camoens îi petrece în mizerie. Antonio, servitorul javanez care îl însoţise în Portugalia, acelaşi cu care se salvase pe coasta Cambogiei, ieşea adeseori în stradă, pentru a cerşi cîte un ajutor adus îndată stăpînului său. Nenorociri publice se asociază curînd nenorocirilor particulare ale poetului. Regele Sebastian întreprinde o campanie nefericită în Africa şi moare pe cîmpul de luptă. Consternarea este mare în ţară. Într-o scrisoare, trimisă în acele zile, poetul declară că se simte fericit, murind în patria lui şi o dată cu ea. Moare, în adevăr, pe un pat de spital, la înce-

putul anului 1579, în vîrstă de numai cincizeci şi cinci de ani. Este îngropat în biserica Sfintei Ana; inimi pioase aşază mai tîrziu peste mormîntul lui o piatră pe care se putea citi un epitaf. Dar cînd se produce cutremurul catastrofal din 1755, biserica Sfintei Ana se prăbuşeşte şi mormîntul lui Camoëns dispare sub dărîmături. Astăzi, însă, în biserica reclădită, sarcofagul cu statuia culcată a poetului poate fi văzut alături de acel al lui Vasco, eroul lui.

Figura lui Camoëns şi multele încercări ale vieţii sale au impresionat pe contemporani şi pe urmaşi. Ca şi Tasso, şi oarecum în aceeaşi epocă, Camoëns a întrupat destinul nefericit al unui poet în epoca începuturilor absolutismului. Figura lui Camoëns a devenit deci un simbol literar, ca şi a lui Tasso. Şi, după cum Goethe a consacrat poetului *Ierusalimului liberat* o tragedie, un autor portughez, prin care romantismul pătrunde în literatura ţării sale, Juan Benedetto Almeida Garett, publică în 1825 un poem în zece cînturi în care sînt evocate, fără respectarea strictului adevăr istoric, episoade din partea finală a vieţii lui Camoëns.

După începuturi petrarchiste, destul de convenţionale, Camoëns s-a înălţat mereu şi poezia sa a ajuns să sune cu un timbru propriu. Regăseşti în ea cîntecul umbrit de tristeţe al unui suflet încercat, dar plin de bărbăţie şi demnitate. Darurile poetului au produs rodul lor suprem în *Lusiadele*, epopeea naţională a portughezilor, povestirea călătoriei cu multe peripeţii a lui Vasco de Gama pînă în India, împreună cu aceea intercalată a istoriei lusitanienilor, descendenţii lui Lusus, fiul şi tovarăşul de lupte al lui Bacchus, venit să-şi odihnească bătrîneţele în grădinile Hesperidei, ţara extremului occident, Eliseul celor vechi, Portugalia de astăzi. Întreaga naraţiune se desfăşoară pe o scenă antică, cu decorurile de rigoare. Venus protejează pe lusitanieni; Bacchus, vechiul cuceritor al Asiei, temător că gloria portughezilor ar putea umbri pe a sa, li se opune. Intervin Marte, Mercur şi Jupiter. Nereidele conduc flota îndrăzneţilor navigatori. Gloria le premerge şi-i anunţă. De pe întinderea sumbră a oceanului, se înalţă cu zgomot asurzitor, un spectru uriaş; este Adamastor, geniul furtunilor. Întreaga poemă este compusă deci după normele poemelor eroice ale antichităţii, cu scenărie mitologică. Dar cum reprezentările mitologice încetaseră să mai corespundă vreunei credinţe generale, *Lusiadele* întrupează tipul unei epopei artificiale, deşi cu semnificaţia celor naturale lăsate moştenire de către antici. Întocmai ca Iliada, poemul epic al lui Camoens înfăţişează efortul colectiv al unei naţiuni într-unul din marile momente ale luptelor şi vitalităţii ei, dar mai cu seamă întocmai ca Eneida, preţuită într-un grad superior de către literaţii Renaşterii, acelaşi poem atrage în naraţiunea sa întreaga istorie a patriei de la începuturile legendare pînă la oamenii şi faptele prezentului, evocate prin mijlocirea unei prevestiri. Compunere doctă, făurită după modele şi cu folosirea izvoarelor erudite, Lusiadele au fost nutrite totuşi din experienţa directă a locurilor şi popoarelor descrise. Partea aceasta a poemului lui Camoens este cea mai vie a bogatei ei ţesături. Este cel dintîi document poetic al marilor navigaţii ale ibericilor pe oceanele îndepărtate, despre neamurile trăitoare la antipozi. Dar acest document se constituie într-un fel propriu epocii sale şi pe care urmează să-l caracterizăm.

Poemul începe prin invocarea muzelor Tagelui şi prin lauda regelui Sebastian. Flota descendenţilor lui Lusus, condusă de Vasco de Gama, navighează între Madagascar şi coasta etiopiană. Zeii ţin sfat despre soarta Orientului. Bacchus este adversarul lusitanienilor. Venera şi Jupiter îi protejează. Şeicul maur ghiceşte că navigatorii sînt creştini şi Vasco afirmă cu tărie credinţa sa în divinitatea făcută om.

Bacchus, transformat într-un bătrîn înţelept, sfătuieşte pe şeic să atace pe lusitanieni, cînd aceştia vor descinde din corăbii pentru a lua apă, dar Vasco ştie să se apere de perfidia maurilor, respingîndu-i cu mari pierderi pentru ei. Şeicul nu dezarmează şi, după ce se face iertat, le oferă un pilot pentru a-i conduce pe oceanul necunoscut, către porturile Indiei. Pilotul criminal trebuia să provoace naufragiul flotei. Aşa ajung lusitanienii la Mombaz, astăzi cel mai însemnat port al Keniei; indigenii îi întîmpină bucuroşi în bărcile lor uşoare, în timp ce în oraş sînt strînse armele menite să-i masacreze. Nereidele trimise de Venus împing vasele departe de ţărm. În zare se profilează insula Melindienilor (sau Malindi). Regele Melindienilor întreabă pe Vasco despre ţara şi viteazul ei popor. Aci se intercalează povestirea lui Vasco de Gama despre trecutul neamului său, de la originile lui îndepărtate pînă la regele Emmanuel, căruia Gangele şi Indul, ca doi bătrîni, i s-au arătat în vis şi i-au făgăduit cucerirea Indiei. Vasco sfîrşeşte prin povestirea propriei lui navigaţii, din portul Cintrei, pînă cînd, depăşind cercul de foc, care încinge pămîntul, navigatorii zăresc Crucea Sudului, trec prin furtuni, trombele marine vor să-i aspire în înaltul cerului, populaţii ciudate îi întîmpină, scorbutul îi decimează. Nici Enea, nici Ulise, n-au întreprins o călătorie atît de primejdioasă. Regele melindienilor este mişcat, ca regele feakienilor altădată. Un pilot melindian le va înlesni lusitanienilor navigaţia către India. Dar Bacchus, descins în palatul lui Neptun, complotează încă o dată împotriva lui Vasco. Triton cheamă pe toţi zeii mării. Eol deschide temniţa vînturilor. Corăbiile sînt gata să se scufunde, dar Venus trimite nimfele sale, împodobite cu ghirlande de trandafiri şi, la vederea lor, mînia copiilor lui Eol se potoleşte. Liniştea coboară din nou asupra apelor şi, în zare, se zăreşte Calicutul.

Aici, în al şaptelea cîntec al *Lusiadelor*, încep referinţele indiene ale lui Camoëns, atît de interesante pentru călătorul doritor să compare impresiile lui actuale cu acelea ale vechii mărturii. Poetul cunoaşte configuraţia geografică a ţării în care coboară: „Este o piramidă răsturnată care se opreşte în faţa Ceylonului". Calicut este, pe coasta Malabarului, „una din cetăţile cele mai bogate şi mai frumoase: îşi datoreşte bogăţia comerţului şi strălucirea rezidenţei monarhului". Poetul dă o descriere a întregului teritoriu indian: „Dincolo de Indus şi dincoace de Gange se întinde o ţară renumită, scăldată la sud de mare şi mărginită la nord de munţii emodieni" (adică de Hymalaia, cunoscută încă din antichitate sub numele de Emodi montes). Poetul cunoaşte cele două religii răspîndite în India: *Legea lui Mahomed* şi o a doua, indicată prin obiectul cultului ei: *idoli lucraţi de mîna oamenilor şi animale domestice, tovarăşii de muncă ai acelor oameni.* Ni se vorbeşte despre mulţimea neamurilor şi a limbilor Indiei, despre varietatea moravurilor ei. Însuşindu-şi o ştire fabuloasă, provenind din antichitate, poetul arată că „nu departe de locurile unde Gangele începe să-şi desfăşoare largile lui valuri, natura a aşezat, după cum se zice, un neam fericit care se hrăneşte numai cu parfumul florilor". Ni se dă o bogată listă de nume de popoare şi locuri, în cea mai mare parte corespunzătoare nomenclaturii actuale, dar uneori deosebite de aceasta. Vine în întîmpinarea portughezilor un mahomedan născut pe coasta nordică a Africei, acolo unde a domnit odată Anteu, şi care le vorbeşte limba. Mahomedanul, un maur, se numeşte Mozaid. Mozaid ţine lusitanienilor un adevărat curs asupra Indiei: „Iată-vă în India, le spune Mozaid, ţară fecundă în dulci parfumuri, în iuţi aromate. Aurul şi diamantul cresc în sînul ei; întinderea ei, înfrumuseţată de cultura pămîntului, este acoperită de o populaţie bogată şi numeroasă. Ţărmul pe care aţi descins

se numeşte Malabar şi portul pe care îl vedeţi este locul de întîlnire al flotelor ei războinice şi comerciale. Malabarul se închină idolilor şi guvernămîntul lui este monarhic. Nu forma altădată decît un singur şi vast imperiu, astăzi împărţit sub douăzeci de sceptre. Această mare schimbare a fost opera lui Sarama-Perimal„. Nu ni se spune mai mult despre acest stăpînitor; apare însă clar că Mozaid nu are noţiuni despre istoria Indiei înainte de invazia musulmană, căci spune el: „Ţinutul asculta de legile lui, cînd străini veniţi din Golful arabic aduseră aici Alcoranul, venerabila lege în care m-am născut. Perimal a fost atît de mişcat de lecţiile lor atît de elocvente încît hotărî să renunţe la tron şi se consacră, împreună cu ei, legii lui Mahomed". Nu este nevoie să spunem că pătrunderea mahomedanismului în India s-a produs pe alte căi şi că cunoştinţele istorice ale lui Camoëns sînt fanteziste. Comunicări mai autentice, pentru că au fost nutrite de impresii directe, ni se fac asupra unor moravuri. Poetul a văzut oamenii „goi pînă la cingătoare, fără alt veşmînt decît o pînză uşoară învîrtită în jurul corpului". Cunoaşte regimul castelor din India, dar nu aminteşte decît de două caste pe care le numeşte casta *nairilor*, a nobililor şi a *poleaşilor*, adică *paria*. Membrii acesteia din urmă, arată Mozaid, sînt intuşabili. „Dacă întîmplarea apropie pe un nair de un polea, cel dintîi se spală şi se purifică, asemănător în riguroasa lui superstiţie, cu locuitorul Ierusalimului care se retrăgea cu oroare la vederea samariteanului". Cîteva versuri mai departe ni se vorbeşte şi despre a treia castă, a *brahmanilor*, despre care ni se afirmă că sînt discipolii unui grec renumit, după cum rezultă din faptul că îşi interzic consumarea cărnii. Grecul renumit este desigur Pythagora, care de altfel nu numai prin frugalitatea recomandată de învăţătura lui, dar şi prin credinţa în incarnările succesive ale sufletului, pare să fi fost, el mai degrabă, discipolul înţelepţilor indieni. O observaţie interesantă se adaugă la această caracterizare a brahmanilor: „Voluptatea, spune Mozaid, îi găseşte mai puţin severi. Legătura căsătoriei, la Indieni, manifestă de asemenea indulgenţă; niciodată rivalităţile n-au însîngerat legăturile ei. Fericite legi! Fericită ţară în care chinurile geloziei nu sînt cunoscute!" Încheindu-şi discursul, Mozaid pronunţă această caracterizare generală: „Iată, pe scurt, tabloul Malabarului: un cer frumos, un popor dulce, moravuri ciudate, pămînturi fertile şi porturi în care se adună toate bogăţiile celorlalte climaturi, de la mările Chinei pînă la ţărmurile Egiptului".

Curînd, întovărăşiţi de Mozaid, portughezii descind în Calicut, unde văd străzi mişunătoare de oameni. Ajung la intrarea unui templu, a cărui catapeteasmă se ascundea în nori. Poetul ne descrie interiorul acestui templu: „Sub forme diferite, născocite de duhul întunericului, lemnul şi piatra înfăţişează divinităţile Indiei; figuri ciudate, asemănătoare cu monstrul fabulos, care s-a luptat cu Bellerophon". Este vorba de monstrul numit Himera, descris de Homer în *Iliada* (VI, 181): „Leu înainte, în dos balaur şi capră la mijloc". Au putut vedea oare portughezii monştri zoomorfi în templele brahmane ale Indiei? Nu cumva poetul le atribuie acestora imagini văzute de el în templele chineze, vizitate la Macao? Toate descrierile simulacrelor religioase ale Indiei nu par exacte. Ceva mai bine observată este statuia zeului cu o sută de braţe, ca ele lui Briareu. Este desigur vorba de o statuie a lui Siva. Dar unde a văzut poetul un Siva cu capul de cîine al lui Anubis egipteanul? Este contemplată şi o figură bifrontală ca a unui Ianus. Ar fi putut să fie zărită şi una cu trei capete, un Trimurti, dar poetul n-o consemnează.

Cortegiul lusitanienilor se îndreaptă către palatul regelui, al Samorinului: „Ajung la grădinile măreţe care înconjoară palatul monarhului. Aerul e plin de par-

fumul florilor. Palatul nu este împodobit, aşa cum sînt castelele noastre, cu bastioane crenelate şi cu turnuri amenințătoare; el se ridică în mijlocul boschetelor desfătătoare şi adună pentru nobilii lui oaspeți, luxul strălucitor al oraşelor şi simplitatea fericită a cîmpurilor". Porticele palatului sînt împodobite cu cizelări deopotrivă cu acele ale lui Dedal pe porțile templului dedicat lui Apollo, la Cume. Camoëns vede deci lucrurile prin vălul amintirilor lui din cartea a VI-a a *Eneidei*. Lusitanienii urmăresc în aceste cizelări episoade din trecutul legendar şi istoric al Indiei; pe Bacchus cu tirsa înverzită, înaintînd în fruntea unei armate pe malurile rîului Hydaspe; pe regina Asirienilor, pe Semiramida; pe Alexandru, între drapelele lui, pe malurile Gangelui, unde, de fapt, n-a ajuns niciodată. Cortegiul lui Vasco pătrunde, în fine, în sala unde trona Samorinul: „Sub un baldachin măreț, pe un divan, a cărui eleganță era deopotrivă cu bogăția lui, stătea Samorinul. În înfățişarea, în privirile lui, se răsfrîngea măreția imperiului. Aurul îi strălucea la cingătoare; diamantul pe fruntea lui. În apropiere, plin de respect, un bătrîn îi prezenta Samorinului din cînd în cînd, betelul cu arzătorul lui parfum", adică aşa cum se mai vede şi astăzi, atît de deseori, printre oamenii Indiei, mari consumatori de betel. Vasco de Gama poate face, în fine, Samorinului, propunerile de alianță, în care captațiunile imperialismului născînd se învăluiau în culorile cele mai trandafirii: „Dacă printr-un tratat solemn, vei îngădui între noi acele schimburi pacifice care apropie imperiile şi le învredniceşte deopotrivă, dacă ne deschizi porțile, tratatul acesta, aceste noi legături vor deveni un izvor de venituri pentru coroana ta, de bogății pentru supuşii tăi şi de glorie pentru suveranul meu". Vasco de Gama vorbeşte deci într-un chip destul de asemănător cu al lui Ilioneu adresîndu-se regelui Latinus, pentru a-i cere adăpost pe pămînturile lui:

Non erimus regno indecores; nec vesta feretur
Fama levis, tantique abolescit gratea facti;
Nec Trojani Ausonios gremio excepisse pigebit.
(*Aeneis*, VI, 231—233).

adică în traducerea recentă a lui D. Murăraşu:

„Nu o necinste vom fi în regatu-ți şi nici micşora-vom
Faima ce-aveți ori vom pierde-amintirea făcutului bine:
Troia primită la sînu-i, Ausonia n-o fi-n mîhnire."

Cît de sincere au fost cuvintele îmbietoare ale lui Vasco de Gama putem judeca, dacă amintim faptele care au urmat, rămase neconsemnate de povestirea lui Camoëns. Vasco de Gama, după ce şi-a încărcat corăbiile cu mirodenii, a părăsit portul Calicut, luînd cu sine trei ostatici, în timp ce rajahul Calicutului liberase pe acei luați de el dintre portughezi. Bărcile trimise pentru a-i cere înapoi au fost întîmpinate cu ghiulele. Mai tîrziu, Calicutul a fost bombardat şi numeroase corăbii au fost scufundate de către flota lui Cabral în 1501, de Vasco de Gama în 1502, de Albuquerque în 1510. Francezii, englezii şi danezii au continuat apoi jefuirea şi distrugerea Calicutului.

Dacă încercăm să apreciem valoarea mărturiei lui Camoëns asupra Indiei şi a civilizației sale, trebuie să spunem că ea ne oferă destul de puțin față de întinderea experienței poetului în acele părți ale lumii. Multe din datele şi descrierile

Lusiadelor nu sînt exacte. Totul este văzut prin prisma amintirilor antice, cu o imaginaţie nutrită de citirea vechilor autori. Poetul nu cunoaşte nimic din literatura clasică a indienilor şi nu bănuieşte înrudirea dintre limba sanscrită, în care au fost scrise operele acestei literaturi, şi limbile europene. Abia în 1581, după publicarea *Lusiadelor*, iezuitul italian Sassetti va semnala această înrudire. Noţiunile poetului asupra sistemului religios al Indiei au rămas de asemenea foarte sumare, ca şi observaţiile lui asupra artei indiene. Cunoaşte mai bine geografia Indiei, a văzut oamenii ei, a observat unele moravuri, şi-a dat seama de regimul castelor, a înregistrat frugalitatea indiană, şi a înţeles caracterul blînd şi voluptos al locuitorilor, s-a lăsat uimit de fastul rajahilor, instalaţi în măreţele lor palate, printre unele din cele mai frumoase grădini ale lumii. A contribuit deci la dezvoltarea interesului pentru regiunile Orientului îndepărtat, pe care însă vor ajunge a-l cunoaşte şi descrie mai exact călătorii şi poeţii secolelor următoare.

MALHERBE

François Malherbe nu este un poet în felul acelora care merită pentru noi acest nume. Cine este poet liric? Cineva care are o viaţă interioară, sentimente şi pasiuni mai intense ca ale celorlalţi oameni, o experienţă a vieţii mai amplă şi mai diferenţiată, o imaginaţie capabilă să evoce spectacolul naturii în culori mai vii, aşa cum s-ar arăta unui ochi deşteptat cu uimire şi naivitate din visul greu al neființei, pentru a privi către vastitatea şi felurimea lumii create. Desigur, definiţia completă a poetului cuprinde şi alte trăsături şi, anume, facultatea lui de a ordona tumultul acesta de sentimente şi viziuni, trecîndu-l sub legea de aur a numărului. Mi-e teamă însă că această din urmă însuşire, nicidecum secundară, trece pe al doilea plan pentru gustul şi înţelegerea comună de astăzi, care reclamă, în primul rînd, materia incandescentă a unei vieţi interioare.

Privit din această perspectivă, François Malherbe nu poate deveni poetul preferat al unui amator din zilele noastre. Nobilul normand născut la Caen în 1555, dintr-o familie în care tatăl trecuse prin protestantism, gentilomul care trăise o bună parte a vieţii sale în Provenţa, la Aix, ca secretar al marelui prior al Franţei, acest François Malherbe pe care Boileau îl salută ca pe deschizătorul de drumuri al noii poezii franceze, nu era un scriitor care aducea oamenilor mesajul unei vieţi lăuntrice mai bogate şi mai adînci decît a celorlalţi oameni. Cîtă deosebire între el şi predecesorul său Ronsard, al cărui cîntec erudit se desfăşoară pe fundalul de orgă al unei emoţii urcînd din rezervele unei profunde duioşii naturale! După Malherbe şi prin tot ce influenţa sa a determinat în clasicism, care îl recunoştea ca un înaintaş, poeţii nu excelau printr-un lirism mai aprins. Pentru doctrina clasică, eul este vrednic de ură, *le moi est haïssable*. Dar rezerva poeţilor clasici, bunul-gust care impunea formele măsurate ale expresiei, nu era semnul lipsei unei vieţi pasionale intense, ci numai al discreţiei cu care etica timpului socotea că trebuie să ne comportăm faţă de acea viaţă. Malherbe este însă un rezervat şi un discret şi, dacă nu este un insensibil, pentru că unele din mişcările sensibilităţii obşteşti treceau ca o adiere şi peste coardele lirei sale, el face parte oricum din acea clasă a individualităţii, a cărei formulă echilibrată respinge excesul sentimentului. Pîndim deci cu oarecare nelinişte urma poetică a marilor încercări de care viaţa sa n-a fost scutită. Astfel, din trei copii cu care fusese dăruit, două fete mor în vîrstă fragedă, la scurt interval una după alta. Evenimentul nu

este consemnat poeticeşte decît în renumitele stanţe adresate lui Du Périer, pentru a-l consola de moartea propriei sale fiice. În ce chip însă? Nu în forma unei amintiri săgetătoare, capabilă să deschidă vechea şi dureroasa rană, ci ca un exemplu al înţelepciunii care a ştiut să uite şi să se mîngîie:

De moi, déja deux fois d'une pareille foudre
Je me suis vu perclus,
Et deux fois la raison m'a si bien fait résoudre,
Qu'il ne m'en souvient plus.
(De două ori de-un fulger la fel cu cel de faţă
Am fost eu săgetat,
Raţiunea-n două rînduri mi-a dat a ei povaţă
Încît l-am şi uitat).

Soarta l-a încercat mai tîrziu şi cu pierderea propriului său fiu, frumosul şi făgăduitorul Marc-Antoine, care plătea cu viaţa, într-o încăierare, propria nesocotinţă, acea care făcuse din el, cu cîtva timp mai înainte, omorîtorul unui nefericit burghez din Aix. Malherbe pare a fi fost, de data aceasta, zguduit mai puternic, dacă judecăm după tenacitatea cu care îl vedem de aci înainte cerînd răzbunarea împotriva acelora pe care îi credea asasinii copilului său. Recolta poetică a acestui sentiment a fost însă destul de mică, dacă o comparăm cu aceea care, într-o împrejurare analoagă, a făcut pe Victor Hugo să inunde domeniile lirismului francez din vremea sa. Şi încă, în singurul sonet pe care Malherbe îl consacră acestui dureros eveniment, nu suferinţa părintelui, ci setea sa de răzbunare ajunge să se exprime. În sfîrşit, pentru a da un al treilea exemplu, cînd în 14 mai 1610, un atentat mişelesc curmă viaţa aceluia care a fost bunul rege Henric IV, nu numai salvatorul patriei sale din cumplitele războaie civile care o însîngeraseră şi o istoviseră, dar propriul binefăcător al poetului, acela care îl primise la curtea sa, înălţîndu-l în onoruri şi asigurîndu-i viaţa, Malherbe îşi înstrună lira, dar nu pentru a cînta durerea sa, ci pe aceea a domnului de Bellegarde, care îi comandase această producţie. Se găsesc în stanţele acestei ode destule strofe frumoase, în care durerea se desfăşoară cu o largă mişcare augustă:

Pour moi, dont la faiblesse à l'orage succombe,
Quand mon heur abattu pourroit se redresser,
J'ai mis avecque toi mes desseins en la tombe,
Je les y veux laisser.
Quoi que pour m'obliger fasse la destinée
Et quelque heureux succès qui me puisse arriver,
Je n'attends mon repos qu'en l'heureuse journée
Où je t'irai trouver.
(Prea marea-mi slăbiciune venind după furtună,
Chiar dacă fericirii din nou un loc i-ar da,
În a ta criptă pus-am speranţa cea mai bună
Acolo o voi lăsa!

Oricît ar vrea destinul plăcut din nou să-mi fie
Şi oricîte izbînde de-acum mi-o soroci,
Odihna fericită îmi va fi dată mie
Doar cînd te-oi regăsi).

Cîtă uimire încearcă însă cititorul modern, cînd, o dată cu ultima strofă, află că aceste grave accente nu sînt ale poetului şi că vocea sa este de fapt împrumutată altcuiva, convenţionalului Alcippe, un nume sub care glosatorii ne previn că trebuie să citim pe acela al domnului de Bellegarde:

Ainsi de cette cour l'honneur et la merveille
Alcippe soupiroit, pret à s'évanouir.
On l'aurait consolé; mais il ferme l'oreille
De peur de rien ouïr.
(Acestei curţi onoare şi vrednică minune
Alcip oftează, duhu-i cuprins de-nceţoşare
Pe nimeni nu ascultă din cîţi doresc a-i spune
Cuvînt de consolare).

Acest fel al poziţiei lui Malherbe se opune potrivitei sale asimilări contemporane. Romantismul ne-a deprins să vedem în poet un confesor, o fiinţă care, mărturisindu-şi durerile şi bucuriile sale, primeşte mărturisirea durerilor şi bucuriilor noastre, un prieten cu care convorbirea se desfăşoară pe planul mai adînc şi mai tainic al vieţii afective intime. În zadar vom încerca să regăsim în Malherbe pe acest duhovnic şi pe acest amic. El nu vorbeşte niciodată în numele său propriu sau numai în numele său şi, din această pricină, el nu provoacă niciodată efuziunea emoţiilor noastre cele mai personale. Cîntecul său răsună pentru a exprima sentimente străine. Lira sa este adeseori mercenară. El n-a socotit deci mai prejos de demnitatea sa compunerea acelor stanţe închinate frumoasei Orantine şi care trebuiau să cucerească graţiile ei pentru Alcandre, adică pentru Henric IV, îndrăgostit, la cei cincizeci şi şase de ani ai săi, de prinţesa Charlotte de Condé. N-a dispreţuit nici să primească preţul în favoruri şi bani al acestor servicii dubioase. La sfîrşitul veacului al XVIII-lea, André Chénier, reprezentînd tipul unui poet deşteptat la o mai severă conştiinţă a demnităţii umane, va veşteji în Malherbe rolul la care acesta consimţea să se coboare. Cu aproape două sute de ani mai înainte, însă, nici poetul, nici publicul de curteni care îl admirau, nu arătau vreo sensibilitate morală oarecare pentru astfel de scăderi.

Cînd nu cîntă sentimentele altora, Malherbe apare sub trăsăturile unui dispensator al gloriei, un rol pe care şi l-au asumat toţi poeţii Renaşterii. Se pare că poetul curtean a fost neliniştit de întrebarea rostului uman la care se poate destina un scriitor de versuri. Era aici tresărire unei nevoi, încă palidă şi amorţită, a cărei îndestulare trebuia să producă mai tîrziu pe poetul cetăţean şi chiar pe poetul conducător de oameni. Deocamdată însă, această nelinişte nu ştie să cucerească pentru ea titluri noi ale funcţiunii poetice. Neliniştea lui Malherbe se rezolvă într-un accent de autoironie, pe care se cuvine a-l reţine. Într-unul din momentele cărora le datorăm acele replici încărcate de sarcasm, de care este plină biografia acestui om devenit cunoscut prin bruscheţea caracterului său, Malherbe a exclamat: *Un poète n'est pas plus utile à l'Etat qu'un joueur de quilles.* (Un poet nu

este mai folositor statului decît un jucător de popice.) În realitate însă, Malherbe ştie că poate face lucruri mai presus de nevinovata ocupaţie a jucătorului de popice. El ştie, în conformitate cu o tradiţie care descindea din antichitate şi de care au uzat şi, uneori, au abuzat scriitorii Renaşterii, că el poate împrumuta conducătorilor timpului strălucirea de care au nevoie pentru a lua loc pe piedestale solide în faţa posterităţii. Opera sa este în mare parte făcută din ode închinate măririlor timpului, printre care apar în lumină mai vie figura regilor pe care i-a slujit, a lui Henric IV şi a lui Ludovic XII, cum şi a cancelarului Richelieu, ale căror chipuri s-au păstrat pentru noi împodobite cu reflexele gloriei pe care poetul a ştiut să le proiecteze asupra lor. Este drept a spune că de acest rol al împărţitorului de glorie, Malherbe nu s-a folosit niciodată cu acel exces care a stabilit, cu o vîrstă de om mai înainte, reputaţia scandaloasă a italianului Pietro Aretino. Cînd Malherbe îl numeşte pe Richelieu: *grand chef-d'œuvre des cieux* (mare capodoperă a cerurilor), simţim că această expresie corespunde unei veneraţii reale. Crescut în cultura clasică, din al cărei tezaur el alege, pentru a reda în franţuzeşte, unele din scrierile lui Tit-Liviu şi ale lui Seneca, Malherbe primise infiltraţia sentimentului plutarchian pentru personalităţile glorioase şi reprezentative. Omul putea fi încă pentru el o fiinţă încărcată cu atributele semizeilor şi cîntecul lui răsuna cu adevăr cînd se adresează regelui înţelept şi viteaz, marelui cancelar sau vreuneia din graţioasele prinţese ale curţii, cum era de pildă soţia prinţului de Conti.

În sfîrşit, cînd nu cîntă puterea şi frumuseţea în formele ei auguste şi cînd nu cîntă sentimentele altora, el cîntă sentimentele tuturor. Lira lui vibrează şi de data aceasta cu autenticitate. El devine atunci un poet social, în înţelesul că exprimă şi concentrează idei, tendinţe şi preferinţe ale lumii franceze contemporane. Urcarea lui Henric IV pe tronul Franţei încheia o epocă de războaie civile şi religioase, de sîngeroase competiţiuni la coroană, o epocă de anarhie care ameninţa unitatea ţării şi făcea imposibilă dezvoltarea ei în bune condiţiuni de muncă. Spirit tolerant, mare iubitor al poporului, general viteaz şi om plin de toate acele virtuţi familiale, care pot deveni pilduitoare şi pentru familia cea mare, pentru patria comună, Henric IV readuce liniştea regatului, înfrîngînd ambiţiile anarhice, îmbrăţişează în religia catolică credinţa celor mai mulţi dintre francezi, creează prin edictul din Nantes posibilitatea unei liniştite convieţuiri a catolicilor cu protestanţii, întoarce pe francezi către munca cîmpului, temelia prosperităţii permanente a poporului şi, prin propriul exemplu al sobrietăţii şi spiritului său de economie, al simplităţii sale domestice şi al iubirii cu care îşi creşte copiii, devine bunul părinte al ţării sale. Poporul recunoaşte cu dragoste acele binefaceri care îi asigură munca şi bunăstarea în pace şi Malherbe este omul căruia i-a revenit sarcina de a se face purtătorul lui de cuvînt. Verbul lui se înstrunează solemn cînd vorbeşte de regele învingător:

La terreur de son nom rendra nos villes fortes,
On n'en gardera plus ni les murs ni les portes,
Les veilles cesseront au sommet de nos tours;
Le fer mieux employé cultivera la terre,
Et le peuple qui tremble aux frayeurs de la guerre,
Si ce n'est pour danser, n'aura plus de tambours.

(Teribilul lui nume cetăţile-ntăreşte
Nici porţi, nici ziduri nimeni de-acum nu le-o păzi.
Pe turnuri nimeni nu mai veghează şi priveşte
Şi fierul mult mai bine în brazde-o răscoli,
Norodului dat astăzi războiului ca pradă
Nu-i vor mai bate tobe decît pentru paradă).

Versul lui, avîntat, în astfel de ocazii, mai mult decît în oricare altele, va fi contribuit la stabilirea idealului politic al Franţei clasice.

Privită în întregimea ei, opera lui Malherbe este aceea a unui poet de teme, pe care le alege singur sau pe care i le oferă alţii. Poezia sa nu este un produs spontan, răsărit din adîncimile sufletului şi dezvoltat după legi care rămîn misterioase, către rezultate pe care poetul însuşi nu le poate prevedea. La rădăcina tuturor compoziţiilor sale, regăsim deliberarea şi voinţa. Actul său poetic este plin de luciditate şi stăpînire de sine. Nicăieri, mai mult ca în cazul lui Malherbe, n-a fost mai adevărată observaţia, după care „inspiraţia nu este starea de suflet a unui poet". Malherbe este tipul poetului lucrător, *poeta faber*. În felul lui de a scrie retrăiesc vechile virtuţi ale exactităţii în muncă, deopotrivă de atentă la perfecţiunea detaliului şi la armonia întregului, care a creat excelenţa artizanatului francez.

Preponderenţa execuţiei asupra inspiraţiei, a lucrării deliberative asupra actului intuitiv, stă la originea tuturor caracterelor poeziei lui Malherbe. Ei i se datoreşte felul retoric al compoziţiei malherbiene. Am spus că poetul porneşte totdeauna de la teorie şi o susţine într-un chip care urmează s-o impună mai mult convingerii decît sentimentului nostru. Desfăşurarea discursului său are un caracter demonstrativ. Ideile şi imaginile sale, dintre care atîtea, potrivit gustului contemporan, sînt împrumutate mitologiei greco-romane, sînt argumente. Într-un studiu renumit, Ferdinand Brunetière a arătat că Malherbe a transformat lirismul în elocinţă, după cum, mai tîrziu, Jean-Jacques Rousseau va transforma elocinţa în lirism. Operînd această mutaţiune de genuri, Malherbe a furnizat un exemplu care se va impune timp de secole, pentru că îl regăsim şi în tirada teatrului clasic şi în meditaţia romantică, forme de expresie poetice şi retorice. Mathurin Regnier l-a acuzat o dată pe Malherbe, într-una din satirele sale, că „prozează rime şi rimează proză". Este incontestabil că o anumită uscăciune, care ţine de firea expunerii prozaice, este nedespărţită de lucrarea poetică a lui Malherbe. Dar această ariditate a unei inteligenţe abstracte aparţine atît de mult firii şi înzestrării franceze, încît, după Malherbe, ea a devenit o adevărată tradiţie.

Dar chipul lucid şi stăpîn pe sine în care proceda Malherbe a alcătuit şi condiţia acelei lucrări de codificare în ce priveşte limba şi prosodia, care a creat, pentru un lung interval, regulile poeziei franceze. Îndrumările lingvistice ale lui Malherbe au avut o mare însemnătate. Ronsard şi toţi poeţii „Pleiadei", printre care Joachim du Bellay devenise lingvistul întregului curent, erau de părere că poeţii sînt adevăraţii creatori ai limbii şi sînt în dreptul lor introducînd forme şi cuvinte noi, pe care ei le aflau în limbile clasice. Malherbe socoteşte însă că poeţii nu trebuie să se îndepărteze de limba poporului şi, într-una din acele replici tăioase cu care felul său ne-a obişnuit, el trimite pe versificatorii timpului să înveţe franţuzeşte din gura salahorilor de la Pont-aux-Foins. În realitate însă, limba lui Malherbe nu este aceea pe care o vorbeşte poporul, căci el exclude şi cuvintele idiomatice, şi termenii speciali ai tehnicilor şi ai meseriilor, şi expresiile care i se păreau prea

tari sau prea colorate. Muza sa nu vorbeşte greceşte şi latineşte, ca aceea a lui Ronsard. Ea vorbeşte franţuzeşte, dar o franceză apropiată de un anumit tip abstract, cum îi şade bine unui gentilom, care, atent la măsura întregii sale atitudini, nu vrea să se singularizeze nici prin limbajul său. Urmînd aceste îndrumări, Academia franceză va întreprinde, mai tîrziu, opera de codificare a limbii. Creată prin decretul lui Richelieu, Academia se va constitui din elementele care compuneau cenaclul literar al lui Malherbe.

În fine, lucrarea de codificare a poetului se va întinde şi asupra nenumăratelor probleme ale formei poetice. Prilejul îl oferise volumul de poezii al lui Desportes, un autor care se mişca în zodia „Pleiadei". Însemnările pe care Malherbe le face pe marginea acestui volum, şi care se găsesc publicate în excelenta ediţie critică a lui Lalanne, oferă materialul unui vast tratat de poetică, pe care un cercetător ca Fernand Brunot l-a sistematizat, de altfel, într-o monografie renumită. Nenumărate sînt detaliile acestei doctrine rigide care nu admite nici hiatul, nici încălecările de versuri (*les enjambements*), nici cezura pusă în altă parte decît la jumătatea versului, nici rimele prea sărace, ca cele care împerechează cuvinte aparţinînd aceleiaşi categorii gramaticale sau care asociază cuvîntul simplu şi derivatul lui sau termeni prea înrudiţi ca înţeles, nici eliziunile de silabe, nici inversiunile forţate, nici cacofoniile, nici consonanţele emistihului cu sfîrşitul versului, nici umpluturile, ceea ce el numea *les bourres* etc. etc.

Sub privirea acestui aspru legislator, poezia lui Desportes zace pînă la urmă, ca o biată victimă asasinată. Iar în această sîrguinţă nemiloasă, avem impresia că se exprimă ceva din deprinderile vechii seminţii de magistraţi din care se trăgea Malherbe şi poate şi din instinctele legiferatoare ale acelor romani, care au intrat cu o parte atît de însemnată în compoziţia geniului francez. Această preocupare vie pentru limbă şi pentru formă era atît de înrădăcinată în Malherbe, încît, după cum povesteşte discipolul său Racan, autorul celui mai important izvor asupra biografiei poetului nostru, aflîndu-se pe patul de moarte şi auzind pe îngrijitoarea sa că face o greşeală de limbă, muribundul făcu o sforţare supremă şi corectă eroarea atît de supărătoare. Duhovnicul său îl certă pentru acest gînd consacrat, în clipele supreme, unei preocupări inoportune, la care Malherbe răspunse că, socotindu-se slujitor al limbii franceze, a crezut că trebuie să i se dedice pînă la ultimul său ceas.

Astăzi, după peste trei sute de ani de la moartea lui, întîmplată în 1628, trebuie să-i dăm dreptate lui Malherbe. Dintre toate creaţiile spirituale ale geniului francez, limba sa este cea mai perfectă.

Marele fenomen istoric al prestigiului cultural al Franţei se datoreşte, în primul rînd, limbii sale. Prin precizia, fineţea şi graţia acestui incomparabil instrument lingvistic, izbuteşte Franţa să se menţină, în primele planuri ale civilizaţiei umane. Printre făuritorii lui, Malherbe stă în primele locuri şi faptul acesta ar fi suficient pentru a-i conferi titlul unuia dintre cei mai de seamă francezi.

VOLTAIRE

I

Paginile de faţă îşi propun să povestească viaţa şi să analizeze ideile unuia din oamenii cei mai uimitori ai veacului său, o inteligenţă fecundă şi spirituală, un filozof şi un poet, un adversar neîmpăcat al multelor nedreptăţi sub care suferea patria sa şi un luptător pentru toate acele idealuri care, chiar în zilele noastre, nu şi-au pierdut de loc actualitatea.

Este vorba de François Arouet, devenit celebru în literatură sub numele de Voltaire, unul din reprezentanţii tipici şi cei mai influenţi ai iluminismului, adică al acelui curent literar şi filozofic care a străbătut veacul al XVIII-lea în toate ţările de cultură ale Europei, ca o expresie a năzuinţelor burgheziei împotriva orînduirii feudale şi a absolutismului regal.

Burghezia franceză cucerise multe poziţii economice şi spirituale în ultimul secol. Ea devenise o clasă prosperă prin achiziţionarea unora dintre pămînturile ţărăneşti sau chiar a unor domenii senioriale, prin concesionarea strîngerilor de impozite şi prin extinderea industriei manufacturiere şi a comerţului exterior al Franţei, îndreptat acum către punctele cele mai îndepărtate ale globului. În 1670, Franţa instalase puterea ei la Pondichery, pe coasta estică a Indiilor. După zece ani, fundează un adevărat imperiu francez în America de Nord, întins de la Quebec, în Canada, pînă în gurile fluviului Mississipi. Compania franceză a Mississipiului ia fiinţă în 1684. Manufacturile franceze se dezvoltă în toată această vreme. Marile invenţii tehnice se anunţă. În 1690, Papin construieşte o maşină capabilă să ridice greutăţi cu ajutorul forţei aburilor, şi, în 1707, vaporul cu aburi. Progresele culturale ale burgheziei franceze nu erau mai prejos. Cîţiva din marii scriitori şi gînditori ai Franţei proveneau din rîndurile burgheziei, încă din veacul trecut. Descartes şi Corneille, Racine, Molière şi Boileau erau burghezi. Dar, deşi această clasă activă, bogată şi instruită crescuse neîntrerupt în prosperitate şi cultură, drumul ei ascendent era mereu stînjenit de vechea aristocraţie, care păstra poziţiile de conducere în stat şi nutrea uneori veleitatea înapoierii către formele cele mai vechi ale feudalităţii. Se organizează astfel o nouă cultură, consacrată criticii vechilor instituţii şi moravuri, agitînd idealurile acelei libertăţi de care avea atîta nevoie burghezia doritoare să sfărîme vechile constrîngeri şi să instaleze propria ei putere şi influenţă. Aspiraţia aceasta s-a realizat, în Franţa, abia către sfîrşitul veacului, o dată cu marea revoluţie. De-

ocamdată, şi după cum se întîmplă totdeauna în astfel de împrejurări, clasa care purta protestul social al vremii îmbrăţişează cauza tuturor nedreptăţiţilor şi luptă împotriva acelor forme ale oprimării, care o atingeau şi pe ea. Din rîndurile burgheziei iluministe a vremii, dar reprezentînd aspiraţia spre libertate şi justiţie a întregului popor, se ridică deci glasurile care veştejesc nedreptatea şi fanatismul, intoleranţa şi obscurantismul, cerînd relaţii mai juste între oameni şi naţiuni, libertate şi toleranţă. Aceste glasuri aveau multe motive să-şi formuleze criticile şi revendicările lor.

Lunga domnie a suveranului absolutist, a lui Ludovic al XIV-lea, înmulţise nenorocirile publice, mai cu seamă în faza ei finală. Sîngeroasele şi neîntreruptele războaie împotriva Olandei, a Palatinatului şi a Spaniei coalizaseră puterile europene împotriva Franţei. Cheltuielile necesare acestor războaie, sporite prin fastul şi risipa curţii, secătuiseră tezaurul public. Temelia naţiunii, ţărănimea franceză, era istovită de multele sarcini fiscale care apăsau asupra ei şi erau menite să întreţină nobilimea. Concentrată în mare parte la curte şi gratificată cu importante pensiuni regale, ocupînd cadrele superioare ale armatei şi bisericii, nobilimea franceză trăia de fapt pe spinarea ţărănimii, impusă prin cele mai variate şi mai apăsătoare impozite directe şi indirecte şi adusă în sapă de lemn. Se cunoaşte zguduitorul tablou pe care, încă din 1688, l-a zugrăvit La Bruyère: „Toată lumea poate vedea unele animale fioroase, femei şi bărbaţi, răspîndiţi pe cîmpii, negri, palizi şi arşi de soare, legaţi de pămîntul pe care îl scurmă şi-l răstoarnă cu o îndărătnicie de neînvins. Vocea lor pare articulată şi cînd se ridică pe picioare, dezvăluie un chip omenesc şi sînt, în adevăr, oameni. Se retrag noaptea în vizuini, unde trăiesc cu pîine neagră, cu apă şi rădăcini. Aceşti oameni cruţă celorlalţi osteneala de a semăna, de a munci pămîntul şi de a strînge roadele pentru a trăi, şi merită, astfel, să nu fie lipsiţi de pîinea pe care ei au semănat-o".

Astfel de rămăşiţe ale epocilor celor mai barbare ale feudalităţii puteau fi semnalate în domeniile cele mai variate ale vieţii publice. Nu exista un sistem juridic pus la curent cu nevoile mai noi ale ţării. Justiţia se împărţea după ordonanţe şi edicte datînd uneori de sute de ani. Posturile de judecător puteau fi cumpărate şi ele erau atribuite unor tineri abia ieşiţi din copilărie. Tortura—roata şi stîlpul—era procedură legală de anchetă. Pedeapsa cu moartea, prin sfîşiere, ardere, ştreang şi eşafod, era aplicată frecvent şi, uneori, pentru delictele cele mai neînsemnate. Epoca a comentat mult cazul unei nenorocite servitoare condamnată la moarte prin spînzurătoare pentru vina de a fi şterpelit cîteva prosoape de la stăpînii ei. Sentinţele se dădeau în numele lui Dumnezeu şi condamnatul trebuia să se pocăiască înainte de a fi executat. Crimele religioase definite de dreptul penal al vremii erau sumedenie. Erau oameni care trebuiau să răspundă de crima de ateism, blasfemie, vrăjitorie, erezie şi schismă. Pentru toate crimele religioase se prevedea moartea pe rug. După revocarea edictului din Nantes, protestanţii încetaseră să mai aibă drepturi în Franţa. În 1724, Ludovic al XV-lea va interzice orice altă religie în afară de cea catolică. Vasele franceze se mişcau prin mijlocul străvechi al vîslaşilor înlănţuiţi pe băncile lor, nenorociţii galerieni, la care noi, oamenii moderni, nu ne putem gîndi decît cu cel mai adînc cutremur al inimii. Legaţi în lanţuri, vîslind cîte douăsprezece ceasuri în şir sub loviturile de bici ale vătafilor lor, mîncînd şi dormind pe banca pe care erau înlănţuiţi, aceşti nenorociţi nu erau eliberaţi niciodată, dacă nu se putea găsi, cu ajutorul cavalerilor de Malta, vreun sclav sarazin, care, în schimbul unei sume de bani plă-

tită familiei, să înlocuiască pe condamnatul francez, ajuns la termenul pedepsei sale. Protestanții erau trimiși la galere. Se citează cazul unui oarecare Jean-Pierre Espinas care vîslise douăzeci și trei de ani pe galerele Franței, pentru vina de a fi adăpostit un pastor protestant refugiat.

Existau așa-numitele „lettres de cachet", un fel de ordine nemotivate de arestare, contrasemnate de un ministru, prevăzute cu sigiliul regal și emise, pe un timp nelimitat, împotriva unor nefericiți care nu făcuseră nimic pentru ca justiția să poată fi pusă în mișcare. Barbaria acestor practici judiciare și administrative crește în tot timpul secolului al XVIII-lea. După atentatul neizbutit al lui Damiens împotriva lui Ludovic al XV-lea, se instituie pedeapsa cu moartea pentru orice critici adresate religiei sau puterii regale, ca și pentru autorii sau răspînditorii scrierilor cu un cuprins primejdios bisericii sau coroanei. Procedura arderii scrierilor incriminate era un lucru cu totul obișnuit în epocă.

La 1 septembrie 1715, Ludovic al XIV-lea moare, lăsînd țara cu o datorie publică de două miliarde și cu numeroase înfrîngeri în politica ei externă. Philippe de Orléans, nepotul regelui, devine regentul Franței pentru timpul minorității lui Ludovic al XV-lea. Se aude mai întîi un strigăt de ușurare. Dar situația era gravă. Se impunea o reformă financiară: impozitul proporțional. Ideea de a impune clerul și nobilii părea însă o enormitate și noua așezare a impozitelor nu se poate aplica. Se face o revizie a finanțelor publice și se descoperă că regele împrumutase sume colosale, că încasatorii impozitelor rețineau banii și jucau cu ei la bursă, că soldele armatei nu mai puteau fi plătite. Un financiar scoțian, John Law, vine în Franța cu proiecte de redresare a finanțelor publice. El creează o bancă, cerînd de la acționari numai un sfert din depunerile lor, în aur, restul fiind primit în hîrtie-monedă. Banca lui Law emite acțiuni pe care le garantează prin întreprinderi în Canada, în vederea cărora creează așa-numita „Companie a Occidentului". Law propune în același timp mai multe reforme: concedierea unui număr de cel puțin 40000 funcționari, preluarea datoriei de stat de către banca Law, vînzarea bunurilor bisericii achiziționate în ultimii o sută douăzeci de ani. Acțiunile băncii Law cresc la început în proporții nemaiauzite. Este vremea marilor speculații la bursă, a oamenilor îmbogățiți peste noapte, a renumiților „traitans" din rîndul cărora Le Sage desprinde figura eroului comediei sale *Turcaret*. Dar cînd se ivește criza de încredere, acțiunile băncii se prăbușesc. Law fuge din Franța și moare sărac la Veneția. În 1720, Franța trăiește grava încercare a falimentului de stat.

Dacă ne gîndim că ne aflăm în vremea rococoului, a marchizelor și marchizilor, a serbărilor pastorale la curte, a perucilor pudrate, a hainelor de mătase, a favoritelor regale, a epocii celei mai grațioase dar și mai imorale din istoria lumii moderne, nu putem să nu rămînem uimiți de adîncul contrast interior al acestei epoci. Menuetele vremii și *Călătoria spre Cythera* a lui Watteau se detașează pe fondul unui adînc și general strigăt de jale. Idila marchizilor pudrați ascundea mizeria țărănimii, plînsul galerienilor, persecuția protestanților, ruguri care mistuiau oameni și opere, nenorociți care îmbătrîneau la Bastilia, pentru a nu mai vorbi de teribila imoralitate a cercurilor conducătoare. Dar s-au găsit mai mulți oameni care au priceput toate acestea. Unul din ei a fost Voltaire.

II

Voltaire s-a născut la Paris, în ziua de 21 decembrie 1694. Venea pe lume într-o veche familie burgheză, ai cărei membri pot fi urmăriţi pînă la începutul secolului al XVI-lea, ca meşteşugari, negustori, proprietari de pămînt. Tatăl său era un notar public, cu întinse relaţii. Se ocupase de afacerile lui Boileau şi îi redactase testamentul. Îl cunoscuse pe Pierre Corneille. Ducele de Saint-Simon, autorul celebrelor *Memorii*, îşi aducea aminte de el ca de unul din oamenii de afaceri ai tatălui său. Era un om instruit, cinstit şi grav. Mama, descendentă a unei familii nobiliare din Poitou, era, spre deosebire de soţul ei, o natură veselă şi imaginativă. Salonul ei era un loc de întîlnire al cîtorva din scriitorii vremii. Frecventa pe vestita Ninon de Lenclos, interesantă figură a vechiului regim, a cărei amintire merită să fie păstrată, nu atît pentru tinereţea ei cam frivolă, cît pentru faptul de a fi fost una din inteligenţele cele mai cultivate ale vremii sale, o natură de artistă, excelentă muziciană, prietena lui Molière, luptătoare pentru emanciparea femeii, foarte influentă prin salonul ei, în care se adunau multe din spiritele de seamă ale epocii. Voltaire a fost prezentat bătrînei Ninon de Lenclos, care trebuie să-şi fi dat seama de precocitatea genială a copilului de zece sau unsprezece ani, pentru că la sfîrşitul vizitei îi face un însemnat dar de cărţi. Amintirea ei, pilduitoare prin deschiderea spiritului şi libertatea faţă de prejudecăţi, a fost de mai multe ori evocată de scriitor, în operele şi în corespondenţa sa. Mare influenţă asupra copilului Voltaire au avut şi alţi prieteni ai casei, spirite libere şi ironice, reprezentanţi ai „libertinismului", acel curent al „liberei-cugetări" în luptă cu vechiul dogmatism religios, care se manifestase încă din secolul al XVII-lea, fraţii Caumartin şi abatele de Châteauneuf. Din cei cinci copii ai soţilor Arouet, doi au murit în vîrstă tînără. Au trăit un frate, Armand, o fire cu totul opusă lui François, austeră şi pioasă, şi o soră, Margueritte-Catherine, devenită soţia unui căpitan Denis şi mama a doi copii: o fată, mai tîrziu conducătoarea gospodăriei lui Voltaire, şi un băiat, viitorul abate Mignot, care va îngriji de înmormîntarea unchiului.

În anul 1703, Voltaire intră în colegiul Louis-le-Grand, renumitul institut de învăţămînt condus de jesuiţi. Este o şcoală nobiliară, în care elevii aparţin celor mai puternice familii ale Franţei. Unii din aceşti tineri îşi împart vremea lor între colegiu şi saloanele în care obţin mari succese, se bat în duel şi părăsesc curînd şcoala, pentru a obţine demnităţi în stat, în armată sau în biserică. Părinţii jesuiţi folosesc metode de captaţie: sînt binevoitori şi indulgenţi. Austeritatea jansenistă nu este pe gustul lor. În şcolile jesuite, învăţămîntul se preda în limba latină. Scopul principal al învăţămîntului era să facă pe elevi să compună versuri şi să ţină discursuri în latineşte. Limba greacă ocupa un loc mult mai mic în program. Se preda matematica, elemente de fizică şi filozofie, dar programul de studii era colorat mai cu seamă în sens literar şi lingvistic. Gramatica şi retorica erau disciplinele de bază. Un mare rol îl jucau apoi reprezentaţiile teatrale, tragedii şi comedii, menite să fortifice memoria elevilor şi să le înfăţişeze frumuseţea virtuţilor şi ridicolul viţiilor. Se dezbăteau apoi procese fictive cu inculpaţi alegorici, în timpul cărora elevii trebuiau să pronunţe pledoarii pentru medicină, retorică, filozofie, artă ş.a.m.d. Cît de nesatisfăcător era învăţămîntul jesuiţilor la Louis-le-Grand o va spune scriitorul mai tîrziu, cînd în articolul *Education* din *Dicţionarul filozofic*, pune amintirile sale în gura unui personaj fictiv: „Cînd am ieşit în lume

şi am încercat să deschid gura, oamenii au început să rîdă de mine: recitam odele lui Ligurinus şi *Pedagogul creştin*, dar nu ştiam că Francisc I a fost luat prizonier la Pavia, nici unde se află această localitate. Nu cunoşteam ţara unde mă născusem, nici legile ei fundamentale, nici nevoile patriei mele, nu ştiam nimic din matematici şi nimic din filozofia sănătoasă".

Voltaire era un şcolar de o neobişnuită preococitate, foarte studios. Încă din vremea trecerii sale prin colegiul jesuiţilor îşi fac apariţia cîteva din tendinţele lui viitoare. Unul din profesorii colegiului, părintele Lejay, îi prezice într-o zi, cu oroare, că va deveni „un corifeu al deismului", adică al acelei religiozităţi filozofice în luptă cu biserica oficială. Colegii săi la Louis-le-Grand sînt, după cum am spus, mlădiţe aristocratice. Dintre aceştia unii vor deveni mari nume ale Franţei absolutiste: Mareşalul Richelieu, ducele de Lauzun, fraţii d'Argenson, viitori miniştri, contele d'Argental, contele Pont-de-Veyle, căruia îi va dedica o poemă, şi alţii. Voltaire creşte în mijlocul acestui tineret foarte orgolios, adeseori insolent; dar şi în vremea şcolii şi mai tîrziu, fiul notarului Arouet se menţine într-o atitudine plină de demnitate. Cînd îi soseşte ştirea că d-l de Richelieu s-a exprimat fără politeţe în ce-l priveşte, Voltaire scrie prietenului lor comun Thieriot, sub data de 11 septembrie 1722: „Sînt foarte mirat de mînia d-lui de Richelieu. Îl stimez prea mult pentru a crede că a putut vorbi cu un aer de nemulţumire, ca şi cum m-aş fi abătut de la ceea ce îi datoram. Nu-i datorez decît prietenie şi nu aservire (*asservissement*); şi dacă mi-ar cere-o, nu i-aş mai datora nimic. I-am scris şi nu te mai sfătuiesc să-l revezi, dacă te aştepţi să primeşti de la el, în numele meu, învinuiri care ar avea aerul unei reprimande şi care i-ar sta tot atît de rău, lui, dacă mi-ar face-o, şi mie, dacă aş primi-o".

După ce părăseşte colegiul, Voltaire se gîndeşte să se consacre carierei literare. Bătrînul Arouet nu este de acord cu acest proiect, nu ţine în mare stimă pe literaţi şi se teme că fiul său, intrînd în tagma lor, s-ar destina unui viitor întunecat. Doamna Arouet nu mai trăia acum. Voltaire crede că va putea studia dreptul şi audiază cîtva timp prelegerile facultăţii. Dar zădărnicia învăţămîntului juridic al vremii, redus aproape numai la memorizarea *Pandectelor*, îi repugnă. Se hotărăşte atuncea să trăiască pentru scopurile sale.

III

În ultimii ani de domnie ai lui Ludovic al XIV-lea, tendinţele comprimate de bigotism şi ipocrizia curţii încearcă să se manifeste. Libertinismul produce acum marea lui operă filozofică pusă în serviciul raţiunii şi toleranţei, *Dicţionarul istoric şi critic* (1695—1697) al lui Pierre Bayle. Libertinismul adoptă însă curînd şi înţelesul lui mai nou, acela care desemnează o viaţă uşuratică. Ambele înţelesuri sînt reprezentate de cercul de prieteni care se întîlnesc în castelul Le Temple, în jurul marelui prior de Vendôme, un cleric cu o alcătuire morală şi un fel de viaţă posibile numai în vechiul regim şi al cărui cinism i-a prilejuit lui Saint-Simon un celebru portret. Voltaire este introdus în vesela, dar dubioasa societate din jurul lui Vendôme de către abatele Châteauneuf, prietenul familiei sale. Tînărul Arouet are prilejul să-şi manifeste de pe acum spiritul lui foarte inventiv, gata în orice moment să găsească epigrama sarcastică şi muşcătoare. Devine unul din oaspeţii cei mai preţuiţi ai salonului din castelul Le Temple. Domnul notar Arouet este foarte nemulţumit cu modul de viaţă al fiului său şi, dorind să-l sustragă influenţelor sub

care alunecase, se gîndeşte să-l îndepărteze din Paris. Fuseseră convocate, la Haga, statele generale, adică adunarea reprezentanţilor nobilimii, clerului şi ai celei de-a treia stări din cele şapte provincii care alcătuiau regatul Olandei. Marchizul de Châteauneuf este rugat să ia pe lîngă sine, ca ataşat, pe tînărul Arouet. Haga devenise unul din locurile de refugiu pentru hughenoţii francezi, după revocarea edictului din Nantes. Printre familiile franceze instalate la Haga se găsea şi aceea a unei doamne Dunoyer, cu cele două fiice ale ei. Voltaire se îndrăgosteşte de cea mai mică dintre ele, de Olympie. Doamna Dunoyer nu vede însă cu ochi buni înclinaţia fiicei ei pentru un tînăr fără nici o situaţie şi cere marchizului de Châteauneuf îndepărtarea aceluia care ar fi putut compromite reputaţia Olympiei. Despărţirea se produce cu mare durere pentru cei îndrăgostiţi. Urmează o pasionată corespondenţă şi cîteva întîlniri tainice, în care fata trebuie să se deghizeze. Devenită, mai tîrziu, contesă Winterfeld şi revenită în Franţa, numele Olympiei apare în corespondenţa lui Voltaire pînă în 1736.

Înapoiat în Paris, tînărul atît de zburdalnic cedează insistenţelor tatălui. Trebuia găsită o ocupaţie serioasă pentru el. În cancelaria avocatului Alain, Voltaire învaţă acum procedurile sinuoase ale justiţiei vremii, felul complicat în care putea dobîndi dreptatea şi, mai ales, chipul în care ea putea fi tăgăduită. Învăţătura aceasta nu va rămîne fără rod pentru el. Stabileşte, în aceeaşi vreme, legături cu teatrul. În mintea sa încolţise ideea de a scrie tragedia *Oedip*. Cercurile teatrale se deschid însă cu greutate unui debutant. Printre figurile întîlnite în frecventarea Comediei Franceze, îi apare o fiinţă deosebită prin graţie, frumuseţe şi geniu, actriţa Adrienne Lecouvreur, căreia îi dedică mai multe poeme. Scrie, tot atuncea, diferite pamflete şi povestiri în versuri, apoi ode în stil clasic, dintre care una, prilejuită de un concurs al Academiei şi menită să glorifice pietatea regală, nu izbuteşte să cîştige premiul, căzut în lotul unui abate Dujarry. Este vorba de oda *Sur le vœu de Louis XIII* (1714). Invitat de vechiul coleg Caumartin la castelul tatălui său, nu departe de Fontainebleau, Voltaire găseşte aici un mediu asemănător aceluia de la Le Temple. Tînărul autor înmulţeşte acum operele sale cu epistole în versuri, dintre care două sînt adresate abatelui Servien, familiar al salonului lui Vendôme, personaj libertin în toate înţelesurile cuvîntului şi care petrecuse cîtva timp la Bastilia, apoi la Vincennes, pentru faptul de a fi protestat, cu prilejul unui prolog debitat la o reprezentaţie de operă, împotriva adulaţiei nemăsurate cu care era înconjurată persoana regelui. Poetul adresează prizonierului de la Vincennes sfaturi stoice: prin răbdare şi statornicie turnul unei închisori poate fi schimbat într-un palat al Minervei, căci „un filozof e liber chiar în lanţuri". În acelaşi an moare Ludovic al XIV-lea. Regentul Philippe de Orléans, fiul fratelui regelui şi al prinţesei bavareze Elisabeth-Charlotte, este un om de o rară imoralitate şi de un neobişnuit cinism. Bătrînul rege îl numise odată „un fanfaron al viţiului". Încă din primul an al regimului său, Philippe de Orléans încearcă redresarea finanţelor publice şi recurge la ajutorul lui John Law. Voltaire atacă, în poezii ocazionale, desfrîul speculanţilor de bursă, prilejuit de sistemul lui Law. Dar spiritul foarte muşcător al poetului îşi atrage duşmănii primejdioase, cînd epigramele şi pamfletele lui ating persoana regentului, despre a cărui imoralitate încetase să se mai vorbească în şoapte. I se pune deci în vedere să părăsească Parisul şi poetul găseşte azil în castelul lui Maximilian de Sully, pe Loire, unde se adunase o altă societate de libertini. O epistolă în versuri adresată regentului, care, fără să conţină o retractare, cuprinde reflecţia că un prinţ nu poate întruni

toate sufragiile supuşilor săi, îi obţine autorizaţia de a se înapoia la Paris. Dar aici sarcasmul lui dă din nou roade. Pamfletele lui anonime trec din mînă în mînă. Unul din ele, în latineşte, începînd cu cuvintele *regnate puero*, acuză pe regent de asasinat prin otrăvire, de incest, de golirea tezaurului, de violare a încrederii publice. Un spion al poliţiei, căpitanul Beauregard, obţine de la Voltaire mărturisirea că el este autorul acestui pamflet şi chiar al altora, care de fapt nu-i aparţineau. Regentul ordonă închiderea scriitorului la Bastilia, unde rămîne de la 17 mai 1717 pînă la 11 aprilie 1718. După eliberare este trimis să locuiască la Chaulieu, unde familia Arouet avea o proprietate. Abia în toamna aceluiaşi an i se îngăduie să revie la Paris. În vremea aceasta, noi idei literare încolţesc în mintea lui Voltaire.

IV

Există numeroase portrete ale lui Voltaire. Unul din tinereţe, datorit pictorului Largillière, ni-l înfăţişează cu lunga perucă buclată care se mai purta în prima jumătate a secolului al XVIII-lea. Poartă vesta de brocart, jabot-ul de dantelă, haina cu nasturii îmbrăcaţi ai eleganţilor vremii. Fruntea este monumentală, şi sub sprîncenele ridicate ale omului care încearcă o surpriză, se deschid ochii animaţi de surîsul continuat pe gura cu buzele subţiri. Faţa este slabă, dar încă nu căzută, cu trăsăturile adîncite, ca în portretele de mai tîrziu. Este un tînăr cu o înfăţişare plăcută, plină de distincţie. Aşa trebuie să fi apărut în saloanele libertine ale vremii, în care spiritul lui fermeca pe unii, umplea de ură şi îndîrjire pe alţii.

Nenumărate sînt frecventările lui în societatea aristocrată a vremii. În castelul ducelui de Sully cunoaşte pe tînăra Suzanne de Lavry, care nutrea veleităţi teatrale. Voltaire terminase tragedia *Oedip* şi scena Comediei Franceze i se deschisese. Suzanne ar fi vrut să interpreteze rolul Jocastei, dar cum acest rol nu-i convenea de loc, reprezentaţia se dă cu o altă artistă spre sfîrşitul anului 1718. Piesa este jucată în faţa regentului şi a unui public de curteni, doritori să observe reacţiile produse de aluziile piesei. Tragedia relua vechea temă a lui Sofocle, pe care Corneille o mai tratase în veacul trecut. Destinului cunoscut al regelui Thebei, care, prigonit de zei, îşi ucide tatăl şi devine soţul mamei sale, Jocasta, noul poet îi adăugă episodul de dragoste dintre Jocasta şi Filoctet, prinţul Eubeii. Era o concesie făcută gustului contemporan, care nu putea concepe o tragedie fără un episod de dragoste. Filoctet devine purtătorul de cuvînt al convingerilor filozofice ale poetului. Parterul ascultă cu uimire declaraţia lui Filoctet: *Un roi pour ses sujets est un Dieu qu'on revère. Pour Hercule et pour moi, c'est un homme ordinaire* („un rege este pentru supuşii săi un zeu venerat. Pentru Hercule şi pentru mine este un om obişnuit) sau *Toujours libre sans lui, sans sujets et sans maître, J'ai fait des souverains et n'ai point voulut l'être* (Rămînînd mereu liber, fără supuşi şi fără stăpîn, am creat suverani, dar n-am vrut să fiu unul dintre ei). Marele preot pronunţă cuvinte sediţioase: *Tremblez, malheureux roi, votre règne est passe; Une invisibile main suspend sur votre tête, Le glaive menaçant que la vengence apprête; Bientôt de vos forfaits vous-meme èpouvanté, Fuyant loin de ce trône où vous êtes monté... Partout d'un dieu vengeur vous sentirez les coups: Vous chercherez la mort: la mort fuira de vous... Au crime, au châtiment malgré vous destine, Vous seriez trop heureux de n'être jamais né* (Tremură, nenorocit rege, domnia ta

s-a sfîrşit; O mînă nevăzută atîrnă deasupra capului tău, Sabia amenințătoare pe care o ascute răzbunarea; Înspăimîntat în curînd de crimele tale, Fugind departe de tronul pe care te-ai înălțat... Vei simți pretutindeni loviturile unui zeu răzbunător; Vei căuta moartea: dar moartea va fugi de tine... Sortit, fără voia ta, crimei şi pedepsei, Te-ai simți prea fericit dacă nu te-ai fi născut niciodată). Jocasta articulează un adevărat rechizitoriu împotriva preoțimei: *Nos prêtres ne sont point ce qu'un vain peuple pense, Notre credulité fait toute leur science* (Preoții noştri nu sînt ce gîndesc oamenii neştiutori despre ei, Credulitatea noastră este toată ştiința lor). Niciodată nu se auziseră cuvinte atît de îndrăznețe pe scena Comediei Franceze. Tragedia a avut totuşi un mare succes. Autorul apăruse în figurația piesei, ca unul din pajii care purtau trena Marelui-Preot. Regentul a dovedit răbdare față de atîtea aluzii care-l atingeau direct. După sfîrşitul reprezentației l-a chemat pe autor şi i-a făcut daruri. Sora regentului a acceptat dedicația piesei, care va apărea în anul viitor iscălită cu pseudonimul Voltaire, întrebuințat pentru prima oară acum. Cînd, după cîteva zile, regentul îl invită la masă, Voltaire găseşte prilejul să-i trimită una din săgețile ironiei lui: „Sînt foarte recunoscător alteței voastre regale că se îngrijeşte de hrana mea, dar o rog să nu se mai ocupe de locul unde trebuie să locuiesc".

În publicul care asista la premierea lui *Oedip* se găsea şi doamna de Villars, care entuziasmată, ca şi soțul ei, de piesă, doreşte să cunoască pe autor şi să-l introducă în cercul ei de prieteni intimi. Voltaire încearcă o pasiune puternică pentru doamna de Villars, dar luptă împotriva acestei pasiuni, simțită ca păgubitoare pentru cariera lui de creator. Continuă totuşi o viață foarte răspîndită. Este cînd în salonul ducelui de Richelieu, cînd la marchizul de Mimeure, cînd la doamna de Bernières. Într-un rînd cunoaşte pe lordul Bolingbroke, membru al partidului conservator englez (tory), fost ministru de război şi de externe al Angliei, refugiat în Franța în momentul în care, după urcarea pe tron a regelui George I, complotase în favoarea lui James III, ultimul membru al vechii dinastii. Lord Bolingbroke trăia acum la moşia La Source din Anjou, de unde coresponda cu Swift. Era un om foarte învățat şi un spirit deschis pentru ideile noi, unul din reprezentanții liberei cugetări şi ai deismului englez.

La moşia lordului Bolingbroke citeşte Voltaire pentru întîia oară în public noua lui operă, o epopee, *La ligue*, devenită mai tîrziu *Henriada*. Poema glorifică figura lui Henric al IV-lea, acela care pusese capăt lungilor războaie religioase şi civile ale secolului al XVI-lea şi instituise un regim de toleranță religioasă, pe care nepotul şi urmaşul lui, Ludovic al XIV-lea, îl întrerupsese prin revocarea edictului din Nantes. Poemul se dispensează, pînă la un punct, de intervențiile supranaturale, comune tuturor epopeelor, pe care le înlocuieşte cu alegorii: Discordia, Trădarea, Furia, Fanatismul, Războiul, Înțelepciunea etc., cărora le dă un loc în acțiune. Procedeul personificării unor idei abstracte dispensează pe scriitor de observația vieții şi a naturii şi înlocuieşte, prin reci abstracțiuni, imaginile concrete şi bogate în semnificații cu care poeții ne sînt îndatorați. Acțiunea *Henriadei* începe în momentul în care Henric al III-lea, înțeles cu Henri de Bourbon, regele Navarei, îl trimite pe acesta în Anglia, pentru a cere ajutor reginei Elisabeta împotriva armatelor catolice grupate în aşa-zisa *Ligă*, care devasta teritoriul național: prilej pentru poet de a evoca un regim politic considerat superior prin acele libertăți ale poporului care lipseau încă Franței. Henri descrie, în fața Elisabetei, nenorocirile Franței şi grozăviile Nopții Sfîntului Bartolomeu, cînd hughenoții îşi găsesc moartea

într-un masacru rămas de pomină. Henri de Bourbon se întoarce în Franța cu ajutor englez și respinge armatele Ligii. Dar Discordia zboară la Roma, la curtea papei Sixt al V-lea și revine de-acolo, cu Politica, pentru a urzi dezordini la Paris. Discordia înarmează brațul lui Jacques Clément care, condus de Fanatism, ucide pe Henric al III-lea. Henric al IV-lea este recunoscut rege al Franței de către armatele sale. Asediază atunci Parisul. Ludovic-cel-Sfînt îi apare și, conducîndu-l în lumea de dincolo, îi arată, în Palatul Destinului, gloriile trecute și viitoare ale Franței. Discordia făurește planul de a-l atrage pe Henric în palatul Amorului, pentru a-i slăbi voința. Henric zăbovește cîtva timp lîngă vestita doamnă d'Estrée, „frumoasa Gabriela". Dar sfatul lui Mornay și propria conștiință îl readuc la armatele lui. Continuă asediul Parisului, în care bîntuie foamea. Dar regele generos hrănește pe parizienii asediați, pînă cînd, cetatea deschizîndu-i porțile, războiul fratricid ia sfîrșit. Puțină lume mai citește astăzi *Henriada*, cu recile ei alegorii, cu batalioanele ei de alexandrini monotoni, dar nimeni dintre cîți urmăresc progresul ideilor de toleranță religioasă în Franța absolutistă, dominată de jesuiți, nu poate să nu se oprească în fața acestei opere. Prin ea figura lui Henric al IV-lea, pusă cîtva timp în umbră de Ludovic al XIV-lea, a fost din nou recunoscută în însemnătatea ei istorică și așezată la locul care-i revenea.

Scriitorul devenit celebru, oaspetele disputat al atîtor saloane, unde spiritul lui era foarte gustat, primește, într-o zi, invitația doamnei de Rupelmonde, o tînără văduvă mult sărbătorită în societatea pariziană, pentru a o însoți într-o călătorie în Olanda. Această țară era de multă vreme un centru al liberei cugetări europene. Numeroase scrieri, care nu puteau apărea în Franța, se tipăreau în Olanda. Aici găsise Descartes un loc liniștit al meditației sale. Hughenoții aflaseră aici un adăpost. Călătoria în patria liberei-cugetări și a toleranței religioase prezenta o deosebită atracție pentru Voltaire. Poate că la Haga s-ar fi putut găsi un editor pentru *Henriada*? Doamna de Rupelmonde unea grația fizică a persoanei sale cu un spirit cultivat și idei înaintate. Era o femeie-filozof, cum societatea vremii cunoștea mai multe. Din discuțiile cu tovarășa lui de călătorie se închează sub pana lui Voltaire poemul *Le pour et le contre* (1722), cunoscut și sub titlul *Epistolă către Urania*. Adresîndu-se prietenei sale, el evocă mai întîi numele poetului antic, al lui Lucretius, al cărui exemplu în înlăturarea superstițiilor declară că dorește să-l urmeze. Frumoasa Urania voia ca poetul să-i zugrăvească primejdiosul tablou al „minciunilor sacre", de care e plin pămîntul și s-o elibereze de terorile lumii de dincolo. Poetul declară iubirea lui pentru Dumnezeu, înțeles ca un părinte bun al lumii. Oamenii l-au transformat însă pe Dumnezeu într-un tiran. În locul religiilor tradiționale, poetul propune religia naturală, aceea care, gravată în inima omului, ne învață că omul nu este îndatorat Creatorului decît cu inima sa curată și dreaptă. *Epistola către Urania* este primul document al deismului voltairian, adică al acelei forme a religiozității opuse formelor ei istorice și instituite, împotriva cărora polemica lui Voltaire se va exercita mereu de aci înainte.

În drumul spre Olanda și la înapoiere, Voltaire întîlnește, la Bruxelles, pe poetul liric, celebru în vremea lui, Jean-Baptiste Rousseau, care trăia surghiunit din Franța, din pricina participării lui într-un scandal literar al epocii. Acuzase pe un adversar, Joseph Saurin, indicîndu-l drept autorul unui pamflet literar scris de el însuși și care nemulțumise pe mulți. Saurin era un fost calvinist și denunțătorul lui spera că poliția va descoperi în trecutul victimei destule motive pentru detențiunea ei îndelungată. Cînd Saurin izbutește să se elibereze din închisoare, pornește

la rîndu-i urmăriri împotriva lui Rousseau, care trebuie să se hotărască la fugă. Cu toată urîţenia caracterului său, puţin scrupulos în alegerea mijloacelor, Jean Baptiste Rousseau continua să se bucure de o întinsă notorietate literară. Voltaire era cu el în corespondenţă. Întîlnindu-l la Bruxelles, îi citeşte fragmente din *Henriada*, nesocotind faptul că Rousseau evoluase între timp către o inspiraţie religioasă, manifestată cu ostentaţie în ode pline de pietate catolică. Deocamdată Rousseau nu reacţionează, dar cînd Voltaire, în călătoria de înapoiere, îl întîlneşte din nou pe Rousseau, acesta îi citeşte ultima lui poemă, *Odă către posteritate*, lungă compoziţie retorică în care autorul îşi făcea propriul lui elogiu, atît de puţin justificat de caracterul şi faptele sale. Reflecţia lui Voltaire, la sfîrşitul lecturii, cade fără nici o cruţare: „Mi-e teamă că oda aceasta nu va ajunge niciodată la adresă". Un om atît de veninos ca nefericitul Jean-Baptiste n-a putut primi cu seninătate săgeata. Împrejurarea aceasta, atît de neînsemnată, stă la originea lungii polemici în versuri, întinsă de-a lungul a două decenii, de care epoca s-a înveselit. Ironia lui Voltaire era superioară pentru că poziţiile ei morale erau mai bune. Publicul vesel s-a rînduit de partea lui Voltaire şi reputaţia lui Jean-Baptiste s-a îngropat în hohotele de rîs ale acestui episod.

La sfîrşitul anului 1723, regentul moare subit. Ducele Henri de Burbon devine primul ministru al tînărului rege. Ludovic al XV-lea, pe care aristocraţia îl va numi „le bien-aimé" (mult iubitul) a fost în realitate una din cele mai triste figuri ale istoriei: un ins lipsit de orice umanitate, foarte dispreţuitor, fără nici o conştiinţă a îndatoririlor sale faţă de stat şi popor, stricat pînă în măduva oaselor încă de la vîrsta cea mai crudă. Mentorul lui era abatele Fleury, un personaj abil dar plin de perversitate. Se pune îndată problema căsătoriei tînărului monarh. O intrigantă din cercurile curţii, marchiza de Prie, prietena primului ministru Henri de Bourbon, se pricepe să impună ca logodnică pe Maria Lesczynska, fiica fostului rege al Poloniei, Stanislas, alungat de pe tron de către August-cel-tare al Saxoniei şi care, lipsit de bunurile lui, trăia sărac în Alsacia, în tovărăşia cîtorva ofiţeri ai fostei sale curţi. Cununia oficială are loc la Strasburg, regele fiind reprezentat printr-un delegat, ducele de Orléans. Festivităţile legate de acest eveniment au loc, după aproape o lună, la Versailles şi cei doi soţi ajung abia atunci să se cunoască. Chiar de-a doua zi începe între Henri de Bourbon şi abatele Fleury, devenit curînd cardinal, lupta de captare a regelui. Au fost de mai multe ori povestite etapele acestei guerile, din care n-au lipsit episoadele sîngeroase şi scandalurile de moravuri, la sfîrşitul cărora cardinalul Fleury rămîne singurul stăpînitor al terenului. După izgonirea primului ministru şi otrăvirea marchizei, Voltaire se vede lipsit de acel sprijin social, fără de care viaţa unui scriitor era aproape imposibilă în vechiul regim.

În 1725, Voltaire întîlneşte la Operă, apoi în cabina Adrianei Lecouvreur, la Comedia Franceză, pe un tînăr aristocrat, cavalerul de Rohan-Chabot, membru al uneia din familiile cele mai puternice ale Franţei, dar altfel un personaj nul şi de o totală poltronerie. Cu insolenţa caracteristică, cavalerul Rohan i se adresează scriitorului: „ — Mi se pare că sînteţi domnul Arouet sau Voltaire. În definitiv, care este numele d-vs ? — Numele meu — îi răspunde Voltaire, — începe cu mine şi al d-tale se sfîrşeşte cu d-ta". Rohan ridică bastonul. Voltaire pune mîna pe garda sabiei cu care, după obiceiul vremii, mergea încins. Un ţipăt al Adrianei desparte pe cei doi adversari. Dar, după cîteva zile, în timp ce dejuna la Maximilien de Sully, este chemat afară de cineva care doreşte să-i vorbească. În curte se vede înconjurat de şase indivizi care-l lovesc. Rohan stătea la o mică distanţă. Revenit în sala de

mîncare, Voltaire îi cere lui Sully să intervie pentru a repara ofensa primită. Dar nobila lui gazdă declară că nu se poate amesteca într-o afacere pe care n-o cunoaşte de loc. Săptămîni întregi îl caută scriitorul pe ofensatorul său, pentru a obţine satisfacţia la care avea dreptul. Revolta lui îşi înmulţeşte martorii şi ameninţările exprimate alarmează poliţia. La 17 aprilie 1726 este din nou arestat şi condus la Bastilia. Din închisoare scrie ministrului poliţiei, cerîndu-i să i se permită a pleca în Anglia. La 2 mai este eliberat şi condus la Calais. O corabie îl transportă la Greenwich.

V

Călătorul găseşte o ţară frumoasă, plină de verdeaţă. O mare animaţie domină peste tot. Sute de vase de comerţ sînt ancorate la ţărmurile Tamisei. Din cînd în cînd întîmpină mulţimi care urmăresc curse de cai şi alte întreceri sportive. Oamenii sînt bine îmbrăcaţi, unii din ei au venit călări, fetele şi tinerele femei sînt foarte frumoase, toate figurile exprimă mulţumire şi seninătate. Sînt oameni din popor, cum i se lămureşte, în aceeaşi seară, în casa lordului Bolingbroke, unde găseşte îndată adăpost. Primele impresii ale sosirii în Anglia sînt consemnate într-o scrisoare adresată unui anonim *Lettre à M.×××.* (1727), care conţine şi interesante însemnări asupra spleenului englez, ca şi asupra limitelor reale ale libertăţiilor engleze, unde un marinar mai putea fi pus în lanţuri pentru a fi silit să se îmbarce pe navele regelui Norvegiei. Bolingbroke se înapoiase de curînd în Anglia, după ce renunţase să mai susţină pretenţiile la tron ale lui James al III-lea şi se împăcase cu noua dinastie de Hanovra, în persoana lui George I. Acţiunea politică a bărbatului de stat conservator îşi pierduse acum din însemnătatea ei. Anglia era condusă de cabinetul liberal al lui Robert Walpole. Acesta sprijină subscripţia în vederea publicării *Henriadei*. În casa ospitalieră a lui Bolingbroke stabileşte Voltaire o mulţime de legături cu personalităţile influente ale vremii. Cercul relaţiilor lui se întinde mereu, cuprinzînd curtea, saloanele şi literatura. Cunoaşte pe poeţii Edward Young şi James Thomson, dar vizita la Pope nu dă nici un rezultat, din pricina greutăţii fiecăruia din cei doi scriitori de a se exprima în limba celuilalt. Mai tîrziu Voltaire şi-a însuşit destul de temeinic limba engleză, ajungînd nu numai să converseze cu uşurinţă, dar să şi scrie în această limbă.

Cu toate bunele impresii ale primului timp petrecut în Anglia, starea de spirit a scriitorului este destul de melancolică. Prietenului Thieriot îi scrie la 12 august 1726, din Londra, după o scurtă înapoiere în Franţa, pe ascuns, pentru a căuta pe Rohan şi a obţine satisfacţia legitimă: „E probabil că nu te voi mai vedea niciodată. Nu sînt încă sigur dacă mă voi instala la Londra. Ştiu că aici e o ţară în care artele sînt onorate şi răsplătite, în care există diferenţe între condiţii, dar nici o altă deosebire între oameni decît aceea a meritului. Este o ţară în care se gîndeşte cu libertate şi nobleţe, fără ca cineva să fie reţinut de vreo teamă servilă. Dacă aş asculta de înclinaţia mea, m-aş stabili aici, urmărind singurul scop de a învăţa să gîndesc. Dar nu ştiu dacă mica mea avere, foarte deranjată de atîtea călătorii, proasta mea sănătate, mai alterată acum ca oricînd, şi gustul meu pentru cea mai ascunsă retragere îmi vor permite să mă azvîrl în tumultul Whitehall-ului şi al Londrei... Nu-mi rămîn decît două lucruri de făcut în viaţă: s-o risc cu onoare îndată ce voi putea-o face; s-o sfîrşesc în obscuritatea unei retrageri potrivite cu felul meu de a gîndi, cu nenorocirile mele şi cu cunoştinţa pe care am dobîndit-o despre oameni".

Doamnei Bernières, de care îl lega o prietenie amoroasă, îi scrie la 16 octombrie: „Amintiţi-vă uneori de mine şi puneţi statornicia printre virtuţile care vă împodobesc. Poate că soarta mă va apropia din nou, într-o zi, de d-voastră. Lăsaţi-mă să sper că absenţa nu m-a şters cu totul din inima voastră şi că aş putea regăsi acolo pentru nenorocirile mele, o milă care ar putea semăna cu prietenia". Din Franţa îi sosise ştirea morţii surorii sale, Margueritte-Catherine: „Ar fi trebuit să trăiască ea şi să mor eu; destinul s-a înşelat. Sînt adînc mîhnit de pierderea ei". Tot atunci îi sosise vestea că Doamna Bernieres se arătase, într-o lojă a Operei, împreună cu cavalerul Rohan, insultătorul prietenului. Voltaire îi acordă iertarea lui generoasă.

Schimbîndu-şi mereu reşedinţa, locuind cînd la Londra, în palatul lui Bolingbroke, cînd la proprietatea rurală a acestuia, la Dawley, cînd la Wandswort, moşia lui Falkener, un negustor cu care se împrietenise, Voltaire nu încetează să se ocupe de lucrările lui literare. Continuă să lucreze la *Henriada*, completînd-o cu al zecelea cîntec şi modificînd-o pe alocuri. Opera aceasta, care nu putea apărea în Franţa, sub urmaşul lui Henric al IV-lea, eroul poemului său, vede lumina tiparului în Anglia, graţie amintitei subscripţii publice, care pune şi temelia prosperităţii lui materiale de mai tîrziu. O subscripţie în vederea publicării aceleiaşi opere are loc, în acelaşi timp, şi în Franţa, prin Thieriot, un boem al vremii, mare admirator al lui Voltaire, gata oricînd să răspîndească vorbele de duh ale genialului său prieten dar altfel un om din cale afară de uşuratic. Într-o zi, Thieriot îi comunică scriitorului dispariţia celor o sută de galbeni (louis d'or), produsul subscripţiei. Suma i-ar fi fost sustrasă lui Thieriot dintr-un sertar, pe cînd lipsea de-acasă, plecat pentru a asista la slujba de Rusalii... Voltaire îi răspunde prietenului uşuratic sau incorect cu bunătatea lui caracteristică: „Îmi pare rău că întîmplarea aceasta ţi-a stricat plăcerea liturghiei; dar împrejurarea nu mă împiedică să te iubesc mai departe şi să-ţi mulţumesc pentru ostenelile tale".

În afară de lucrul în vederea desăvîrşirii *Henriadei*, Voltaire începe să scrie o nouă tragedie, consacrată lui Brutus, eroul roman care l-a alungat pe Tarquinius Superbus şi a pus capăt domniei regilor la Roma. Tot atunci pune Voltaire bazele unei lucrări istorice, cea dintîi care va susţine reputaţia lui de cercetător al trecutului, *Istoria lui Carol al XII-lea*. Amintiri în legătură cu personalitatea uimitorului rege al Suediei culesese Voltaire în Franţa, din gura baronului Görtz, un fost ministru suedez, cu care se împrietenise. Un bogat material îi ofereau acum numeroasele lui legături din Anglia. Unele informaţii le putuse primi de la Bolingbroke însuşi. În cercul acestuia, avusese adeseori prilejul să stea de vorbă cu Jeffrey, ambasadorul englez pe lîngă Carol, în timpul şederii acestuia în Turcia. Ducesa de Malborough, soţia vestitului general şi diplomat, îi povestise din amintirile soţului ei, din vremea în care acesta îl vizitase pe Carol al XII-lea la Alt-Ranstadt, cu misiunea de a se informa asupra intenţiilor suveranului suedez în conflictul ce se desfăşura atunci între Franţa lui Ludovic al XIV-lea şi imperiali. Stocul cel mai mare de informaţii îl obţine însă de la un alt baron suedez, Fabrice, prieten de-al lui Gortz, care după ce îl însoţise pe Carol în Rusia şi Turcia, trăia acum în Anglia, unde fusese şambelanul lui George I, pînă la moartea acestuia în 1727. Legăturile pe care Voltaire le stabileşte în Anglia sînt deci amplu puse la contribuţie pentru informarea operei sale istorice. Celelalte multe impresii şi cunoştinţe pe care le adună în aceeaşi vreme vor alcătui materialul renumitelor *Scrisori filozofice* sau *Scrisori asupra Angliei*, principalul rezultat al celor trei ani pe care Voltaire îi petrece în ţara libertăţilor burgheze. Este necesar să ne oprim o clipă asupra acestor roade literare.

Scrisorile filozofice au apărut mai întîi în englezeşte, în 1733, sub titlul *Letters concerning the english nation (Scrisori privitoare la naţiunea engleză)*. Ediţia franceză a aceleiaşi scrieri s-a publicat abia în anul următor, dar a fost îndată condamnată la ardere de către Parlament, cu motivarea că ar fi „contrară religiei, bunelor moravuri şi supunerii faţă de stăpînire". Sentinţa arăta cu limpezime că *Scrisorile filozofice* aplicaseră o bună lovitură regimului injust, intolerant şi obscurantist al Franţei absolutiste. Cartea este clădită pe continua reliefare a unui contrast. Ea opune stărilor franceze pe acele ale Angliei, unde revoluţia burgheză se produsese cu aproape un secol mai înainte. Expunerea începe cu consideraţii asupra vieţii religioase în Anglia, problemă impusă de intoleranţa franceză faţă de hughenoţi, menţinuţi în afara legilor şi supuşi încă persecuţiilor. Ni se vorbeşte despre quakeri, despre biserica anglicană, despre presbiterieni, socinieni, arieni sau antitrinitari. Mulţimea sectelor religioase, autorizate deopotrivă şi trăind alături în armonie, este una din condiţiile toleranţei religioase. „Dacă în Anglia, — scrie Voltaire, — n-ar exista decît o singură religie, despotismul ei ar fi de temut; dacă ar exista două, şi-ar tăia una alteia gîtul; există însă treizeci şi de aceea ele trăiesc în pace şi fericire". Voltaire aprobă regimul parlamentar al Angliei. „Naţiunea engleză, — scrie el, — este singura care a regulat puterea regilor, rezistîndu-i, şi, prin sforţări succesive, a stabilit acel guvernămînt înţelept în care principele, atotputernic pentru a face binele, are mîinile legate pentru a face răul". Amintind de revoluţia engleză de la mijlocul veacului al XVII-lea scriitorul observă: „S-a plătit un preţ mare pentru a stabili libertatea în Anglia; idolul puterii despotice a fost înecat în mări de sînge, dar englezii nu cred că au plătit prea scump liberatatea lor". În Franţa, li se arunca mereu englezilor învinuirea de a-şi fi decapitat regele, pe Carol I, învins în luptele cu Cromwell, dar regele, ne spune Voltaire, „a fost tratat de către învingătorii săi în acelaşi fel în care i-ar fi tratat şi el, dacă ar fi fost norocos în întreprinderile sale". Schiţînd în trăsături rapide istoria socială a Angliei, Voltaire arată limitarea treptată a puterii vechilor feudali, apariţia şi întărirea puterii comunelor şi a întregului popor, „partea cea mai numeroasă, mai utilă şi chiar cea mai virtuoasă a omenirii, alcătuită din acei care studiază legile şi ştiinţele, din negustori, din meşteşugari, în fine din plugari, acei care exercită cea dintîi şi cea mai dispreţuită dintre profesii". Dispariţia vechilor familii de pairi şi puterea crescîndă a Camerei Comunelor au făcut posibilă impunerea tuturor claselor societăţii, într-o vreme în care, în Franţa, ţărănimea suporta singură toate sarcinile fiscale ale statului şi curţii. A rezultat astfel o ameliorare notabilă a situaţiei ţărănimii, progresul evident al prosperităţii ei. „Ţăranul (englez), observă Voltaire, nu mai are picioarele schilodite de saboţi, mănîncă pîine albă, e bine îmbrăcat, nu pregetă să-şi înmulţească numărul capetelor de vite, nici să-şi acopere casa cu ţiglă de teama măririi impozitelor în anul viitor. Se văd aici mulţi ţărani care au un venit de cinci sau şase sute de lire sterline pe an şi care nu dispreţuiesc să continuie a munci pămîntul care i-a îmbogăţit şi pe care trăiesc liberi". Anglia a devenit puternică prin comerţul ei. Fiii mai mici ai pair-ilor nu-l dispreţuiesc. Este denunţată deci stupida prejudecată aristocratică a vremii, care privea de sus îndeletnicirile comerciale: „nu încape îndoială că un negustor care-şi îmbogăţeşte patria este o fiinţă mai utilă decît nobilul bine pudrat, prezent la sculările regelui şi în anticamera miniştrilor".

Anglia începuse, în vremea aceasta, vaccinările împotriva vărsatului. Voltaire laudă această tehnică medicală, menită să salveze atîtea vieţi şi să păstreze

frumuseţea oamenilor. În Franţa, practica vaccinărilor trecea încă drept diabolică şi anticreştină. Spiritul filozofic este deci mai dezvoltat în Anglia. Unul din creatorii lui a fost Bacon, gînditorul care a îndepărtat pentru totdeauna vechile concepte şi principii ale scolasticii, quiddităţile, formele substanţiale şi oroarea vidului, pe care le-a înlocuit cu metodele ştiinţei experimentale. Lui Bacon i s-a alăturat Locke, anatomistul inteligenţei omeneşti, pe care îl preferă lui Descartes, care după ce a descoperit erorile antichităţii, le-a înlocuit prin propriile lui erori, afirmînd că sufletul se naşte cu toate ideile metafizicii, cu ideea de Dumnezeu, de spaţiu, de infinit etc. Locke ne-a arătat, dimpotrivă, cum ideile oamenilor se constituie o dată cu progresele experienţei lor: în locul „romanului sufletului", acest înţelept i-a scris, cu modestie, istoria. Dar poate cel mai mare spirit al tuturor timpurilor a fost Isaac Newton: „în comparaţie cu el giganţii timpurilor vechi par nişte copii jucîndu-se cu mingea". Legea gravitaţiei universale, capabilă să explice mecanismul universului, este una din cele mai mari descoperiri ale inteligenţei omeneşti.

Ocupîndu-se de literatura Angliei, Voltaire este cel dintîi care vorbeşte francezilor despre Shakespeare. Recunoscîndu-i geniul „puternic şi fecund, sublim şi plin de naturaleţă", deplînge totuşi faptul că nu respectă regulile clasicismului şi că se abate adesecori de la normele bunului gust şi ale cuviinţei, aşa cum acestea se formaseră în secolul absolutismului. Nici acum, nici mai tîrziu, Voltaire nu se va arăta deci cu totul liber, în judecăţile sale asupra lui Shakespeare, de prejudecăţile estetice moştenite de la epoca anterioară. Va admira în schimb, fără rezerve, pe autorii englezi ataşaţi formulei clasice franceze, pe poetul tragic Addison şi pe poeţii comici Whicherley şi Congreve. Mare consideraţie arată scriitorul francez lui Alexandre Pope, ale cărui idei în poemul filozofic *Despre om* erau atît de asemănătoare cu ale sale. „Inventivul şi agerul doctor Swift", autorul *Călătoriilor lui Guliver*, este preţuit ca unul din cei mai de seamă scriitori satirici ai lumii. Omagiul lui Voltaire se adresează apoi spiritului public al Angliei, atît de respectuos şi admirativ faţă de marii scriitori şi artişti, care nu o dată au îmbrăcat înalte demnităţi publice şi a căror amintire este cultivată cu pietate. Cîtă deosebire faţă de dispreţul arătat artiştilor în Franţa absolutistă şi faţă de lipsa de pietate care le-a refuzat uneori chiar înmormîntarea cuviincioasă.

Pretutindeni, de-a lungul *Scrisorilor filozofice*, se menţine deci comparaţia între Anglia burgheză şi Franţa vechiului regim, rezolvată mereu în favoarea celei dintîi, cu singura excepţie a gustului literar, judecat superior de Voltaire în ţara lui. *Scrisorile filozofice* alcătuiesc deci prima mare operă de critică a stărilor franceze; ele indică unele din izvoarele ideologice ale scriitorului şi fixează poziţiile lui pentru toată activitatea sa de mai tîrziu.

VI

Al doilea rod literar al şederii în Anglia, desăvîrşit îndată după înapoierea în Franţa, *Istoria lui Carol al XII-lea*, apare în 1731. Cartea este îndată urmărită, sub învinuirea că ultragiază majestatea regală: prima ei ediţie este confiscată şi librarul care se însărcinase cu difuzarea ei este întemniţat. Alte două ediţii, alcătuite în taină, apar însă după şase luni. Lucrarea este citită ca una din cele mai atrăgătoare naraţiuni istorice ale vremii. Figura regelui Suediei, cariera lui de necrezut, lungile lui campanii aventuroase, vitejia şi nenorocirile lui, moartea lui în împrejurări rămase nelămurite, produsese uimirea cea mai mare printre contempo-

rani. Ajuns pe tron la sfîrşitul veacului al XVII-lea, cînd împlinise abia cincisprezece ani, Carol porneşte curînd împotriva Danemarcei, aliată cu Rusia şi Polonia. După ce asediază pe danezi la Copenhaga şi-i sileşte să semneze pacea, se îndreaptă contra ruşilor lui Petru cel mare, pe care îi înfrînge la Narva şi în contra saxonilor lui August, pe care îi zdrobeşte pe Duna. Urmărindu-l pe August în Polonia, îl constrînge să primească pacea de la Alt-Ranstadt şi impune alegerea unui nou rege, a lui Stanislas Lesczyinski. Invadează apoi Rusia, dar este bătut la Pultava. Soarta schimbătoare îl obligă să se refugieze pe teritoriul turc, la Bender, unde rămîne timp de cinci ani. Turcii izbutesc în cele din urmă să-l ia prizonier, ducîndu-l la Adrianopol. Dar Carol evadează şi, străbătînd întregul continent, ajunge la Stralsund, în nordul Germaniei, unde este asediat de prusieni, danezi şi saxoni. Apărîndu-se cu îndîrjire, reuşeşte să se despresoare şi ajunge în Suedia, pe care o părăsise cu cincisprezece ani mai înainte. Geniul lui neliniştit nu-l lasă în pace nici acum. Proiectează o debarcare în Anglia. Invadează Norvegia în 1716, apoi în 1718 şi moare în timpul asediului cetăţii Friedrichshall, ucis poate de francezul Siquier. Marile sacrificii de bunuri şi oameni, exacţiunile operate după înapoierea regelui în ţară sleiseră Suedia. Dar uimitoarele lui isprăvi militare, amintind pe cele ale lui Alexandru şi ale lui Cezar, au impresionat adînc lumea contemporană. Figura lui este a unui mare general din vremea absolutismului, ale cărui strălucite acţiuni se desfăşoară spre nenorocirea patriei sale. Încheindu-şi povestirea, Voltaire scrie: „Astfel a pierit, în vîrstă de treizeci şi şase de ani şi jumătate, Carol al XII-lea, regele Suediei, după ce încercase prosperitatea cea mai mare şi adversitatea cea mai crudă, fără să fi fost moleşit de una şi nici zguduit vreo dată de cealaltă. Aproape toate acţiunile sale, pînă la acele ale vieţii lui particulare, au depăşit cu mult verosimilitatea. A fost, poate, singurul dintre oameni, şi pînă azi singurul dintre regi, care a trăit fără slăbiciuni; a dus toate virtuţile sale de erou pînă la un exces în care ele devin tot atît de primejdioase ca şi viţiile opuse. Tăria lui de caracter, devenită încăpăţînare, i-a determinat nenorocirile suferite în Ucraina şi l-a reţinut cinci ani în Turcia; dărnicia lui, degenerată în risipă, a ruinat Suedia; curajul său, împins pînă la temeritate i-a provocat moartea; justiţia lui a fost uneori cruzime; şi în ultimii ani ai vieţii, autoritatea lui se apropia de tiranie. Marile-i calităţi, dintre care una singură ar fi putut imortaliza pe un alt prinţ, au provocat nenorocirea ţării sale... viaţa lui trebuie să înveţe pe regi că o domnie pacifică şi fericită stă cu mult deasupra unei glorii atît de mari". Portretului lui Carol al XII-lea îi este opus acela al lui Petru I, ţarul ruşilor, personalitate binefăcătoare, mare civilizator al poporului său, cu toate cruzimile de care domnia sa n-a fost scutită. Acţiunea civilizatoare a lui Petru este pe larg descrisă: studiile lui în Anglia şi Olanda, aducerea în ţară a artelor şi meseriilor moderne, crearea unei flote puternice, înfiinţarea de şcoli, academii, tipografii şi biblioteci. Petru combate superstiţiile, interzice tuturor cetăţenilor utili patriei retragerea în mănăstiri, risipeşte oastea abuzivă a streliţilor, alcătuieşte o armată regulată, construieşte frumoase porturi la Marea de Azov şi pe Baltica; dezvoltă comerţul între Europa şi Asia, proiectează canale între marile fluvii ale ţării, explorează Oceanul de Nord în vederea descoperirii unor noi căi de navigaţie, sondează adîncimile fluviilor şi mărilor, ridică hărţi, descoperă zăcăminte miniere, întreprinde nenumărate lucrări comunale şi naţionale, oraşe întregi, drumuri, ecluze, forturi, arsenale şi spitale. În figura lui Petru cel Mare, Voltaire construieşte portretul unui suveran iluminist pe care-l opune eroismului aventuros, steril şi fatal al lui Carol al XII-lea. Personalitatea marelui

suveran va reveni în *Istoria Rusiei*, operă redactată după documentele puse la îndemînă de Suvalov, între 1759, cînd apare prima ei parte, şi 1768, cînd opera este încheiată.

Istoria lui Carol al XII-lea a fost cea dintîi scriere consacrată acestui suveran. Lucrările suedeze asupra aceleiași teme au apărut mai tîrziu. Una din ele, a lui Norberg, s-a complăcut în reliefarea erorilor de fapt, strecurate sub pana scriitorului francez. Aceste erori sînt de o însemnătate infimă. Norberg va arăta deci că servitorul lui Carol nu se numea Frederik, că generalul Lieven, la asediul cetăţii Thorn, n-a purtat o uniformă roşie cu galoane, că, la Pultava, regele n-a chemat în cortul său pe contele Rehnschold, deoarece toţi generalii erau mai dinainte adunaţi acolo etc. Lucrarea lui Norberg era o greoaie compilaţie, compusă fără nici un talent. Răspunzînd criticului său, Voltaire îi va scrie în 1744: „Un istoric are multe îndatoriri. Îngăduiţi-mi să vă amintesc două din ele, care au oarecare însemnătate: aceea de a nu calomnia, şi pe aceea de a nu plictisi. Pot să vă iert că n-aţi ţinut seama de cea dintîi, pentru că lucrarea d-vs va fi puţin citită; dar nu vă pot ierta că n-aţi respectat-o pe a doua, fiindcă am fost obligat să vă citesc. Sînt, altfel, pe cît pot, al vostru prea umil şi prea supus servitor".

VII

În martie 1729, Voltaire obţine permisiunea să se înapoieze în Franţa, dar nu încă la Paris. Se duce mai întîi la Saint-Germain-en-Laye. Cînd poate să se înapoieze în capitală, siguranţa persoanei lui în acest oraş i se pare cu totul precară. Caută deci un adăpost la Plombières, pe lîngă vechiul prieten, ducele de Richelieu. La Paris fusese reluat *Oedipe*, cu Adrienne Lecouvreur în rolul Jocastei. O nouă tragedie, începută în Anglia, *Brutus*, dezvoltînd tema vechiului erou care alungase pe regii Romei şi condamnase la moarte pe fiul său, implicat în complotul restauraţiei regale, este terminată şi reprezentată la sfîrşitul anului 1730. O scriitoare mediocră şi cu totul uitată astăzi, domnișoara Bernard, tratase aceeaşi temă într-o tragedie compusă către sfîrşitul secolului al XVII-lea. Piron, un scriitor rămas celebru prin spiritul lui maliţios şi care încerca zadarnic să i se deschidă porţile Comediei Franceze, acuză pe Voltaire de plagiat. Jean-Baptiste-Rousseau sprijină acuzaţia. Cum noua tragedie a lui Voltaire era pătrunsă de patosul republican, foarte inoportun în acest moment pe cea mai de seamă scenă a Franţei, şi cum era lipsită de indispensabilul episod de dragoste, cerut de gustul vremii, *Brutus* încetează curînd să mai fie reprezentat şi ediţia londoneză a tragediei este interzisă în Franţa. Încotro să se îndrepte scriitorul căruia i se suprimau pe rînd toate mijloacele existenţei şi toate căile de a se manifesta? La Rouen avea un prieten, pe Cideville, consilier al Parlamentului. Se duce deci la acest prieten pentru a supraveghea tipărirea în taină a noilor ediţii din *Henriada* şi *Istoria lui Carol al XII-lea*.

O mîhnire adîncă îl copleşeşte pe Voltaire, cînd, înainte de a părăsi Parisul, asistă la moartea Adrianei Lecouvreur. Interpreta genială a marilor eroine din repertoriul tragic francez murea otrăvită de sinistra ducesă de Bouillon, geloasă de dragostea pe care i-o purta şi pe care Adriana o dăruia ea însăşi generalului francez de origină germană Maurice de Saxe, fiul regelui August al Poloniei. Biserica refuza pe atunci înmormîntarea religioasă a actorilor, socotiţi ca nişte oameni în afară de societate şi care păcătuiesc prin însăşi profesia lor faţă de comandamentele religiei: prejudecată absurdă şi înrădăcinată şi care s-a menţinut de-a lun-

gul secolelor. Trupul Adrianei Lecouvreur este ridicat în puterea nopții și îngropat pe ascuns, într-un loc viran de la marginea orașului. Voltaire scrie atunci elegia: *Moartea domnișoarei Lecouvreur*, inspirată de durerea, de revolta, de admirația și tandrețea lui rănită. Un suflet calm și vibrant iese la iveală de sub masca sarcastică pe care pictorii vremii începuseră s-o fixeze în tablourile lor:

„Ce văd? E cu putință? Fermecătoarea gură,
Ochii ce răspîndeau lumină și căldură
Sînt dați în pradă morții haine și livide!
O, Muze, voi Amoruri și Grații, chipuri care
Îi semănați întocmai, dați-i ajutorare!
Te țin în brațe strînsă. Tu mori! E cu putință?
Sinistra veste zboară și-aduce suferință.
Nu-i inimă cu mine să nu jelească, nu e
Un loc în care Arta în lacrimi să nu spuie:
„E moartă Melpomena". O, tu, viitorime,
Uimirea care fi-va-ți, aflînd-o de la mine,
Că prin injurie fără de seamăn, astăzi n-are
Loc de odihnă-aceea ce-ar fi avut altare
În Grecia, altădată?"

Încă o dată comparația cu Anglia i se impune lui Voltaire. Acolo trupul neînsuflețit al marei actrițe Oldfields fusese așezat în catedrala Westminster, alături de toate gloriile națiunii. Și scriitorul, care suportase el însuși, altădată, ofensa unui gentilom insolent și laș reflectează cu amărăciune la soarta geniului în patria sa.

Pentru a înțelege starea de spirit a scriitorului în vremea aceasta și condițiile lui de existență și lucru, un document deosebit de elocvent este scrisoarea pe care o adresează el lui Thieriot, de la Rouen, sub data de 1 iunie 1731. Scrisoarea începe cu opt versuri, în care poetul se descrie bolnav, dar cu spiritul ferm „liber de prejudecăți, fără legături și patrie, fără respect pentru cei mari și fără teamă de soartă; răbdător față de relele care-l bîntuie, dar vesel în butadele sale, bătîndu-și joc de orice orgoliu stupid, își simte un picior în groapă, dar cu celălalt continuă să dănțuiască". Elegia *Moartea domnișoarei Lecouvreur* îi produce îngrijorări prin efectele pe care le-ar putea avea asupra soartei sale: „Îți sînt mult îndatorat pentru înțeleapta discreție de a nu fi dat copii după ea; dar se spune că ai avut de-a face cu persoane a căror memorie te-a trădat, că au fost mai cu seamă reținute pasajele cele mai puternice, că aceste pasaje au fost comunicate, că au ajuns la minister, și că n-aș fi în siguranță dacă m-aș înapoia în Franța[1], unde mă chiamă totuși treburile mele. Aștept de la prietenia ta că mă vei informa exact, scumpul meu Thieriot, cu privire la aceste zvonuri, despre ce trebuie să mă tem și despre ce trebuie să fac. Comunică-mi răul și remediul. Spune-mi dacă mă sfătuiești să scriu și să fac pe unii să vorbească sau să tac și să las timpul să lucreze".

Perspectiva calamităților posibile în orice clipă, suportată cu voioșie, atitudinea bucuroasă de luptă, în ciuda sănătății mereu încercate, alcătuiesc fondul sufletesc permanent al lui Voltaire în acești ani. Stilul personalității lui Voltaire începe

[1] Voltaire se afla la Rouen, dar scrie ca și cînd n-ar fi fost în Franța, pentru a deruta pe eventualii indiscreți și urmăririle care ar fi putut să se pornească în contra-i, din pricina lor.

să se contureze puternic. O gravură a lui N. J. B. de Poilly, executată în această vreme, îl înfăţişează altfel decît în portretul lui Largillière. Voltaire are acum treizeci şi şapte de ani. Este mai slab. În obraji i-au apărut cute adînci, dar colţul buzelor cată în sus, cu acea expresie rîzătoare care îi animă şi privirile. Braţele sînt trase înapoi, pieptul e scos în afară, ca şi cum ar fi gata să se ia la trîntă cu cineva. Portretul este încadrat într-o ramă ovală, care stă pe un soclu împodobit cu atributele principale ale scriitorului, sulul manuscris, pana, masca tragică înconjurată cu coroana de laur. Voltaire se pregătea să intre acum în perioada unora din cele mai răsunătoare succese dramatice ale lui.

VIII

Voltaire scrisese la Rouen două noi tragedii: *Eriphyle* şi *Zaïre*. Revenit la Paris, scriitorul găseşte azil în casa contesei de Fontaine-Martel, unde are loc, pe o scenă improvizată, reprezentaţia tragediei *Eriphyle*. Piesa are un succes mediocru. Apariţia unei fantome, în actul al patrulea, în mijlocul spectatorilor aşezaţi, după obiceiul vremii, pe laturile scenei, produce o impresie de neverosimilitate. Sînt aplaudate totuşi versurile îndreptate împotriva puterii celor mari şi împotriva superstiţiilor. Alcmeon, fiul necunoscut al lui Eriphyle, regele Argosului, spune: *Les mortels sont égaux: ce n'est point la naissance, C'est la seule vertu qui fait leur différence Et qui sert son pays n'a pas besoin d'aïeux* (Muritorii sînt egali: nu naşterea, ci virtutea îi deosebeşte. Şi acel care îşi slujeşte patria n-are nevoie de străbuni), iar Hermogide declară la rîndul lui: *Pour qui ne les craint point, il n'est point de prodiges: Ils sont l'appât grossier des peuples ignorants, L'invention du fourbe et le mépris des grands.* (Pentru cine nu se teme de ele, minunile nu există: Ele sînt momeala grosolană a vicleanului şi dispreţul celor puternici).

Un succes cu mult mai mare a avut *Zaïre*, reprezentată pentru întîia oară tot pe scena improvizată în locuinţa contesei de Fontaine-Martel. Puternica impresie produsă de *Zaïre* provenea, în primul rînd, din faptul că, abătîndu-se de la tradiţiile teatrului clasic, Voltaire înfăţişa acum o tragedie cu personaje franceze, aparţinînd unei epoci istorice. De unde apoi episoadele de iubire lipseau cu totul sau ocupau un loc foarte restrîns în piesele anterioare ale lui Voltaire, Zaïre este o tragedie de dragoste, dar şi una menită să sprijine o tendinţă generală a autorului, lupta lui împotriva fanatismului religios. Piesa, una din cele mai reprezentative ale repertoriului voltairian, înfăţişează un episod de la curtea lui Orosman, sultanul Ierusalimului, unde trăieşte de mulţi ani în captivitate bătrînul Lusignan, un descendent al regilor francezi ai Ierusalimului, împreună cu cavalerii francezi Châtillon şi Nerestan, acesta din urmă fiul necunoscut al lui Lusignan cu o sclavă, Zaïra, fiica devenită mahomedană a aceluiaşi bătrîn prizonier. Nerestan a izbutit să obţină banii necesari răscumpărării lui şi a celorlalţi prizonieri francezi, cu excepţia lui Lusignan care, ca descendent al lui Goddefroy de Bouillon, ar fi putut ridica pretenţii la tronul Ierusalimului. Generosul sultan Orosman consimte la eliberarea lui Nerestan şi a lui Châtillon fără nici o despăgubire. Zaïre, care iubeşte şi este iubită de Orosman, izbuteşte să obţină şi eliberarea lui Lusignan. Dar proiectul căsătoriei Zaïrei cu Orosman stîrneşte împotrivirea francezilor, care nu puteau concepe ideea unirii dintre un mahomedan şi o creştină. Nenorocita Zaïre este conştientă că religia unei persoane este un efect al ideilor transmise de mediul ei: *Je le vois trop. Les soins, qu'on prend de notre enfance, Forment nos sentiments, nos mœurs, notre croyance*:

J'eusse été près du Gange esclave des faux dieux, Chrétienne à Paris, musulmane en ces lieux (Îmi dau bine seama. Creşterea primită formează sentimentele, moravurile, credinţa noastră: Pe malurile Gangelui aş fi fost sclava zeilor mincinoşi, creştină la Paris, musulmană pe aceste meleaguri). Faţă de ezitările Zaïrei, mai ales atunci cînd surprinde o scrisoare a lui Nerestan, Orosman se crede înşelat, şi cuprins de o neagră gelozie, care aminteşte pe a lui Othello, ucide pe Zaïre. Sensibilitatea epocii a vibrat puternic la sacrificarea Zaïrei, azvîrlită în moarte de fanatismul religios al tatălui şi al fratelui ei. Tragedia s-a bucurat de interpretarea unor actori de seamă, printre care vestitul Quinault-Dufresne, un favorit al publicului parizian, în rolul lui Orosman. Voltaire a apărut în rolul lui Lusignan, jucat de el cu mare patos.

În timp ce Voltaire se bucură de succesul noii sale tragedii, un editor necunoscut publică, fără nume de autor, *Epistola către Urania*, adresată altădată marchizei de Rupelmonde, primul document al luptei lui Voltaire cu biserica oficială. Numele autorului este repede ghicit. Arhiepiscopul Parisului adresează o plîngere ministrului poliţiei, Herault, şi acesta îl interoghează pe Voltaire, care se vede obligat să nege că el ar fi autorul poemului incriminat. Într-o zi, cancelarul d'Aguessau întreabă pe secretarul său, Langlois, ce măsuri ar trebui luate împotriva scriitorului care dădea atîta de lucru puterii executive şi autorităţilor represive. „Ar trebui închis, răspunde Langlois, într-un loc în care să nu dispună nici de hîrtie, nici de condei, nici de cerneală". Pînă cînd acest proiect să fie realizat, Voltaire continuă să dea alte opere: *Templul gustului*, o compunere în versuri şi proză conţinînd judecăţi acide despre mulţi scriitori ai vremii sale şi chiar despre unii ai veacului anterior, apoi două noi tragedii: *Samson*, pe o temă biblică, şi *Adelaïde Du Guesclin*, un episod din veacul al XIV-lea francez, cu eroi aparţinînd lumii cavalereşti. Fiindcă zvonurile privitoare la o nouă arestare posibilă deveniseră din ce în ce mai stăruitoare, în urma răsunetului provocat de *Scrisorile filozofice*, Voltaire părăseşte Parisul. Un ordin de arestare îl urmăreşte la Monjeu, unde se dusese să asiste la căsătoria prietenului său, ducele de Richelieu, cu o domnişoară din familia de Guise. Voltaire, avertizat de mai mulţi prieteni, părăseşte castelul Monjeu şi, cîtva timp, găseşte adăpost în tabăra lui Richelieu, dincolo de Rin, la Phillipsburg. Richelieu comanda în momentul acesta o armată trimisă în ajutorul lui Stanislas, ales rege al Poloniei, dar combătut de Carol al VI-lea, care îl voia pe acelaşi tron pe August al III-lea, regele Saxoniei. Trupele franceze trecuseră Rinul și se găseau acum în faţa armatelor germane conduse de prinţul Eugen, cînd scriitorul francez, primit cu entuziasm, îşi caută acolo un adăpost. Momentul este fixat într-una din epistolele sale, a patruzeci şi cincea. Şederea prelungită în tabăra de la Phillipsburg nu era posibilă. Voltaire se gîndeşte într-o vreme să se refugieze din nou în Anglia. Cunoscuse însă de mai multă vreme pe doamna du Châtelet, proprietara domeniului de la Cirey, o femeie cu înzestrări artistice şi cu numeroase interese ştiinţifice, pentru care simţea o puternică înclinaţie. Primeşte deci invitaţia doamnei du Châtelet să se instaleze la Cirey, la graniţa Lorenei, de unde ar fi putut uşor atinge teritoriul străin, în cazul că ameninţările îndreptate împotriva siguranţei sale s-ar fi înteţit.



Voltaire ajunge la Cirey în 1734. Doamna du Châtelet renovează castelul şi scriitorul găseşte aici o locuinţă elegantă şi confortabilă. Gazda lui este o femeie studioasă. Doi savanţi ai vremii, fizicianul Maupertuis şi tînărul matematician

Clairaut îi dau lecţii de fizică şi geometrie. „Divina Emilie" se adînceşte în operele lui Newton. Voltaire reia acum un vechi manuscris şi-l continuă. Este vorba de poemul eroi-comic *La Pucelle (Fecioara)*, o temă pe care poetul Chapelain o tratase în veacul anterior. Figura fecioarei din Orléans, a Ioanei d'Arc, uimitoarea eroină a secolului al XV-lea, aceea care eliberase teritoriul Franţei de englezi şi făcuse pe suveranul ei, Carol al VII-lea, regele întregii Franţe, devine aici personajul principal al unei povestiri în versuri cu multe episoade comice şi licenţioase. Figura pură şi înaltă a Ioanei, mare personalitate etică şi naţională, este tratată cu mijloacele folosite altădată de Ariosto în *Orlando furioso*. Intenţia lui Voltaire n-a fost însă să înjosească amintirea Ioanei, scumpă tuturor francezilor, cît s-o readucă pe planul uman, risipind din jurul ei nebuloasa mistică şi supranaturală, cu care trecutul o învăluise. În *Esseul asupra moravurilor*, Voltaire va reveni asupra personalităţii Ioanei d'Arc, precizînd chipul în care o înţelegea. „Nu trebuie să facem din Ioana — scria el, — o vizionară, ci s-o considerăm doar drept o fetiţă simplă, stăpînită de mania prorocirii, pusă de alţii să joace un rol mare. A fost o faptă plină de bărbăţie, pentru care închizitorii şi învăţaţii, în cruzimea şi laşitatea lor, au dus-o pe rug... Judecătorii au declarat drept eretică şi au condamnat la arderea pe rug pe aceea care şi-a salvat regele şi căreia, în vremurile eroice, i s-ar fi ridicat un altar". Opera lui Voltaire a fost însă rău înţeleasă în epocă şi multele episoade licenţioase, în care se amestecă şi figurile sacre ale legendei creştine, Sfîntul Denis, protectorul francezilor, şi Sfîntul Gheorghe, proteguitorul englezilor, au fost gustate de epocă drept o manifestare poetică oferită gustului ei pentru frivolitate.

Tot la Cirey termină Voltaire o nouă tragedie, destinată unui mare succes cu prilejul reprezentării ei în 1736: *Alzire*. Acţiunea se petrece de data aceasta în America de Sud, în Peru, unde amintirea teribilă a vechiului conquistador, a lui Pizarro, se păstra încă. Populaţii întregi fuseseră exterminate, cu o crudă intoleranţă, rămasă de pomină. Voltaire închipuise un episod al vechilor lupte dintre indigeni şi spanioli. Un guvernator spaniol, don Alvarez, izbutise să instituie un regim mai uman şi răsplata îi revenise în forma faptei lui Zamore, un rebel local, care într-o anumită împrejurare îl scăpase de la moarte. Fiul lui Alvarez, don Gusman, socoteşte însă că indigenii trebuie trataţi cu vechea asprime, ori de cîte ori se afirmă dorinţa lor de neatîrnare. Gusman socoteşte apoi că toţi indigenii trebuie să devie creştini. Regele indian Monteze şi fiica lui, Alzire, făcuseră acest pas. Gusman, îndrăgostit de Alzire, hotărăşte să se căsătorească cu ea, nădăjduind să pecetluiască astfel pacea dintre Peru şi Spania. Dar cînd Zamore, dispărut cîtva timp şi scăpat acum din lanţuri, se înapoiază, el află despre căsătoria Alzirei, pe care o iubea la rîndu-i. Bătrînul Alvarez, recunoscător salvatorului său de altădată, ar dori ca Alzire să revie iubitului din neamul ei. Gusman rezistă şi primeşte lovitura mortală a lui Zamore, dar înainte de a-şi da sufletul uneşte mîinile celor doi îndrăgostiţi, cerîndu-i însă ucigaşului său să se convertească la religia creştină, care proclama, prin toleranţa ei finală, adevăratul ei mesaj. Tragedia prezenta astfel un conflict din încleştarea a două rase şi a două religii, rezolvată în sensul acelei toleranţe pentru care poetul nu înceta să lupte.

Începuse să se vorbească despre fericirea superioară a societăţilor primitive. Înainte ca J.-J. Rousseau să formuleze vestitele lui idei cu privire la decadenţa moralităţii în omenirea civilizată, călătorii şi utopiştii evocau neamurile simple, dar fericite şi virtuoase, care trăiau în regiunile îndepărtate ale lumii. Era aici un rezultat al descoperirilor geografice de la sfîrşitul veacului al XV-lea şi din timpul celui

de-al XVI-lea. „Troglodiţii“ şi „huronii“ ajunseseră la modă. Neamurile acestea păreau a trăi încă în vîrsta de aur a omenirii. Voltaire respinge curentul care se forma, şi înalţă, în formă glumeaţă, lauda civilizaţiei în *Le Mondain (Omul de lume)*, urmat de *La défense du mondain (Apărarea omului de lume)*: *Regrettera qui veut le bon vieux temps Et l'âge d'or, et le règne d'Astrée Et les beaux jours de Saturne et de Rhée, Et le jardin de nos premiers parents...* (Regrete cine-o vrea bunul timp de altă dată şi vîrsta de aur, şi domnia Astreii, şi frumoasele zile ale lui Saturn şi ale Rheii, şi grădina primilor noştri părinţi). Scriitorul le opune preţuirea confortului şi curăţeniei, abundenţa. “lucrurile de prisos care sînt atît de necesare“ *(le superflu, chose très nécessaire)*, pictura unui Corregio şi Poussin, statuile lui Bouchardon, bijuteriile lui Germain şi tapiseriile ieşite din manufacturile lui Gobelin. Unghiile lungi ale lui Adam şi Eva, patul lor tare, trista lor nuditate nu erau pe placul scriitorului; le preferă civilizaţia şi luxul. *Le Mondain* era de fapt elogiul civilizaţiei burgheze, ridicat la nivelul cel mai înalt al desfătării prin lucrarea conjugată a artelor, a manufacturilor şi a comerţului. Poetul înalţă lauda sa marelui ministru Colbert, creatorul sistemului economic al mercantismului, acela care s-a priceput să îmbogăţească statul prin lux. Se putea vorbi însă cu această lipsă de respect de primii părinţi ai oamenilor, de locuitorii Paradisului? O copie a poemului este trimisă lui Bussi, episcopul din Luçon. Se întîmplă că acesta muri după cîteva luni şi manuscrisul este găsit şi răspîndit. Se pornesc deci noi urmăriri împotriva lui Voltaire, sub acuzaţia de a fi insultat religia. Castelul din Cirey nu mai era un refugiu sigur.

IX

Pleacă spre Olanda, trecînd prin Bruxelles şi Anvers. La Bruxelles, Jean-Baptiste Rousseau răspîndeşte ştirea că Voltaire venise în acel oraş pentru a predica ateismul. Deşi încearcă să călătorească incognito, este descoperit. La Leyda, la Rotterdamm, locuinţa lui este asaltată de curioşi. La Bruxelles se joacă, în cinstea lui, *Alzire*. Îi vine ştirea că scenele engleze reprezintă *Moartea lui Cezar* şi *Brutus*. Scriitorul pune sub presă o nouă lucrare, *Elementele filozofiei lui Newton*. Insistenţele doamnei du Châtelet îl readuc însă pe Voltaire la Cirey, după ce se făcuseră intervenţii pentru suspendarea urmăririlor împotriva lui. Cartea despre Newton, a cărei tipărire Voltaire o întrerupsese, apare totuşi la Leyda, fără consimţămîntul autorului. Este atacat de abatele Desfontaines: De ce se amestecă un poet în filozofie? Newtonismul ar fi, de altfel, o filozofie şi o fizică detestabilă. Europa ar fi respins-o de mult. Acest Desfontaines, un fost jesuit, azvîrlit în închisoare pentru acuzaţii care i-ar fi putut aduce pedeapsa cu moartea, fusese eliberat în urma intervenţiilor lui Voltaire. Nenorocitul, vechi profesionist al denunţărilor, al pamfletelor veninoase, al ediţiilor falsificate, îşi plătise repede datoria lui de recunoştinţă, indicîndu-l pe protectorul lui drept autor al poemului *Le Mondain* şi atacînd acum opusculul despre Newton. Voltaire replică prin broşura *Le Préservatif*, publicată sub numele unui oarecare cavaler de Mouhy şi prin comedia *Invidiosul (L'Envieux)*. Neobrăzatul Desfontaines, care recidivează în *La Voltairomanie*, a fost unul din adversarii cei mai stăruitori ai lui Voltaire, alături de Jean-B. Rousseau, Fréron, Nonnotte: o serie întreagă de pedanţi invidioşi şi imorali, cum apar totdeauna în preajma geniilor şi a marilor reputaţii ştiinţifice şi literare.

Elementele filozofiei lui Newton, dedicate marchizei du Châtelet, care compusese ea însăşi o scriere asupra fizicei newtoniene, alcătuiesc o izbutită încercare de

popularizare a ideilor marelui englez, începînd cu acele despre existenţa lui Dumnezeu şi libertatea voinţei şi continuînd cu teoriile lui asupra luminii şi a gravitaţiei, acestea din urmă apărate împotriva teoriei vîrtejurilor a lui Descartes. Tot în timpul şederii sale la Cirey compune Voltaire memoriile despre natura şi propagarea focului, despre natura forţelor motrice şi a măsurării lor. Deşi trăind în comunitate intelectuală cu doamna du Châtelet, Voltaire nu este totdeauna de acord cu ideile savantei lui prietene. Cartea acesteia, *Instituţiile fizice (Institutions physiques)*, în care erau apărate unele din tezele metafizicii leibniziene, este supusă criticii de către Voltaire, care apără poziţiile newtonismului. Foarte temeinica iniţiere în problemele fizicii îl duce pe Voltaire pînă la problemele cele mai înalte ale filozofiei. În anii rodnici ai aşezării lui la Cirey, filozoful îşi rînduieşte ultimele lui concluzii în *Tratatul de metafizică (Traité de métaphysique)*. Manuscrisul operei, încredinţat marchizei, era să fie ars, după moartea acesteia, dacă n-ar fi fost scos din flăcări de credinciosul valet Longchamp. Scrierea este una din cele mai caracteristice pentru cunoaşterea ideilor lui Voltaire în epoca de la Cirey. Filozoful pune aici bazele deismului său, adică ale credinţei într-o putere creatoare a lumii materiale şi care a înzestrat-o cu legile ei. El afirmă eternitatea materiei, dar nu şi a sufletului. Sufletul nu este o substanţă, ci o facultate a materiei. Toate ideile lui provin din activitatea simţurilor. Omul, ni se spune mai departe, nu este liber decît în limitele prescrise lui de natură. Virtutea şi viţiul sînt expresii pentru ceea ce este folositor sau dăunător societăţii. Criteriile morale se schimbă deci cu societatea şi împrejurările în care ele sînt aplicate. Deismul lui Bolingbroke, şi sensualismul lui Locke, dezvoltat pînă la punctul de vedere al relativismului moral, se îmbină deci într-o construcţie filozofică, opusă vechiului dogmatism metafizic şi moral. Scrierea trebuia deci bine ascunsă şi ea n-ar fi apărut niciodată, dacă n-ar fi fost răpită flăcărilor printr-o adevărată minune.

Viaţa la Cirey se scurgea liniştită. Ceasurile de studiu alternau cu cele acordate sociabilităţii şi plăcerii. Oaspeţi noi apăreau mereu. Se închegau noi opere: o tragedie, *Mérope*, începutul unei mari lucrări istorice, *Secolul lui Ludovic al XIV-lea.* Dacă n-ar fi fost ştirile cu privire la intrigile urzite împotrivă-i, s-ar fi putut declara fericit. Într-un rînd îi scrie contelui d'Argental: „Calomniile repetate, îndîrjite şi absurde nu mă pot lovi aici, dar îmi pot face mult rău la Paris. Ele m-au şi rănit şi pot deschide vechi cicatrice. Ştiu din experienţă ce succes are răutatea într-un oraş mare şi frumos, cum este Parisul, unde oamenii n-au altă ocupaţie decît să bîrfească. Ştiu că binele spus despre cineva nu trece dincolo de uşa camerei în care se vorbeşte, în timp ce calomnia îşi desface aripile şi zboară pînă la urechea miniştrilor . . . Aş vrea să fiu ignorat, dar nu mai este chip. Trebuie să mă resemnez a plăti, toată viaţa mea, tribut calomniei". Uneori i se pare că îmbătrîneşte. Un portret gravat de B. L. Henriquez ni-l arată cu trăsăturile mai adîncite: o cută aleargă în jurul gurii şi dă un relief deosebit figurii. Ochii, aţintiţi către privitor, continuă să surîdă, dar în expresia lor se amestecă nu ştiu ce melancolie.

X

La Cirey, în 1739, îi soseşte lui Voltaire, trimisă de Antioh Cantemir, în acest moment ambasador al Rusiei la Paris, opera lui Dimitrie Cantemir: *Istoria înălţării şi decadenţei imperiului otoman*, scrisă în latineşte. Voltaire se ocupase, în *Istoria lui Carol al XII-lea*, de Dimitrie Cantemir, căruia îi atribuise o origine greacă.

Antioh rectifică acum informaţia, susţinînd originea tătărască a familiei. Voltaire făgăduieşte că va ţine seama de această rectificare în noua ediţie a *Istoriei lui Carol al XII-lea*. Este la curent cu trecerea familiei Cantemireştilor în Rusia şi cu intrarea lor în serviciul ţarilor. Scrisoarea lui Voltaire către prinţul Antioh Cantemir, din 13 martie 1739, prezintă un mare interes documentar: „Monseniore, am multe obligaţii faţă de alteţa voastră. A binevoit să mă facă a cunoaşte multe adevăruri despre care eram destul de rău informat şi a făcut-o cu o bunătate tot atît de preţioasă ca şi acele adevăruri. Citesc actualmente *Istoria otomană* a domnului principe Cantemir, răposatul dvs. tată. Voi avea cinstea să vă înapoiez curînd această operă, de care nu pot mulţumi îndeajuns alteţei voastre. Binevoiţi a mă ierta de faptul că m-am înşelat asupra originei voastre. Mulţimea talentelor domnului principe, tatăl vostru, şi ale dvs. personale, m-au făcut să cred că descindeţi din vechii greci şi să presupun că aparţineţi neamului lui Pericles, mai de grabă decît aceluia al lui Tamerlan. Oricum ar fi, fiindcă totdeauna am adus omagiul meu mai mult meritului personal decît naşterii, îmi iau libertatea de a vă trimite copia celor inserate de mine asupra ilustrului vostru părinte în *Istoria lui Carol al XII-lea*, actualmente în curs de reimprimare în Olanda, dar nu o voi trimite decît atunci cînd voi afla, printr-unul din secretarii voştri, că mă autorizaţi s-o fac. Găsesc în *Istoria otomană*, scrisă de principele Dimitrie Cantemir, ceea ce am aflat cu durere în toate operele istorice: ele sînt analele crimelor comise de genul uman. Vă mărturisesc mai ales că stăpînirea turcă mi se pare absurdă şi groaznică. Felicit casa voastră de a fi părăsit pe aceşti barbari în favoarea lui Petru cel Mare, care căuta cel puţin să extirpeze barbaria, şi nădăjduiesc că persoanele aparţinînd sîngelui vostru care se găsesc în Moscovia vor şti să facă a înflori acolo artele pe care întreaga voastră casă pare a le cultiva. Fără îndoială că n-aţi contribuit puţin să introduceţi politeţea care se stabileşte acum printre acele popoare şi că le-aţi făcut astfel mai mult bine decît aţi primit. N-aş abuza prea mult de bunătatea voastră, monseniore, îndrăznind să vă adresez cîteva întrebări asupra acestui vast imperiu, care joacă actualmente un rol atît de frumos în Europa, şi a cărui glorie o sporiţi pentru noi? Mi se aduce la cunoştinţă că Rusia este de treizeci de ori mai puţin populată decît acum şapte sau opt sute de ani. Mi se scrie că nu trăiesc acolo decît cinci sute de mii de nobili, zece milioane de contribuabili, socotind pe femei şi pe copii, apoi aproximativ o sută cinci zeci de mii de eclesiaşti. În această ultimă privinţă, Rusia se deosebeşte de multe alte ţări ale Europei, unde există mai mulţi preoţi decît nobili. Mi se spune că populaţia cazacilor din Ucraina, de la Don etc. nu se urcă, împreună cu familiile lor, decît pînă la opt sute de mii de suflete şi, în sfîrşit, că în aceste vaste ţări nu sînt mai mult decît paisprezece milioane de locuitori supuşi împărătesei autocrate (Ana Ivanovna, n.n.). Această depopulare mi se pare stranie, căci nu cred că ruşii au fost mai distruşi de războaie decît francezii, germanii, englezii şi numai Franţa singură are aproximativ nouăsprezece milioane de locuitori. Disproporţia este uimitoare. Un medic mi-a scris că această sărăcie a speciei umane în Rusia trebuie atribuită . . . (lipseşte un cuvînt n.n.), care provoacă acolo mai multe dezastre şi pe care scorbutul îl face incurabil. Locuitorii pămîntului sînt deci foarte nenorociţi. Se cuvine oare ca Rusia să fie depopulată fiindcă, acum două sute de ani, s-a găsit un genovez care să descopere America? Aud de altfel că toate marile idei ale ţarului Petru sînt urmate de guvernul actual. Cum, printre aceste proiecte, acela de a arăta bunătate străinilor, era unul dintre cele dintîi, mă măgulesc cu ideea, monseniore, că veţi ierta aceste întrebări, pe care un străin îndrăzneşte să vi

le adreseze. Există puţini prinţi cărora să le ceri o astfel de favoare şi voi faceţi parte din micul număr al acelora care pot instrui pe semenii lor".

Această scrisoare, atît de caracteristică pentru felul intereselor care-l mişcau pe Voltaire, dar şi pentru modul în care era cunoscută Rusia în Europa iluministă, este urmată de a doua. Rectificarea făgăduită de Voltaire în noua ediţie a *Istoriei lui Carol al XII-lea* nu putuse apărea, ediţia fiind gata înainte de aşteptările autorului. Voltaire explică împrejurarea, exprimînd, ca în atîtea rînduri, nemulţumirile sale faţă de editorii contemporani şi adăugînd un frumos elogiu al lui Antioh Cantemir, a cărui personalitate îi era deci bine cunoscută. Iată şi această a doua scrisoare, datată din 19 aprilie 1739: „Aflu cu mîhnire că ediţia Ledet este gata. Am ordonat editorilor să adauge un carton în legătură cu ceea ce priveşte pe ilustrul vostru tată; dar ordinele autorilor nu sînt mai mult executate de către editori decît poruncile divanului de către tîlharii arabi. Am scris şi voi mai scrie, dar nu răspund de autoritatea divanului meu. Am onoarea să înapoiez alteţei voastre *Istoria otomană*, pe care a avut buna-voinţă să mi-o împrumute şi o înapoiez cu părere de rău. Am aflat din această operă multe lucruri. Aş afla încă mai multe din conversaţia noastră, căci ştiu că sînteţi *doctus sermones cuiuscumque linguae et cuiuscumque artis* (savant în învăţăturile oricărei limbi şi ale oricărei arte)... Am multe motive să mă plîng de precipitarea editorilor mei. Se grăbesc să servească fructe care nu sînt coapte; dar oricît le-ar fi gustul de rău, voi avea cinstea, monseniore, să vi le prezint îndată ce vor fi în posesiunea mea. Ştiu că faceţi să apară, sub mîinile voastre, fructe şi flori ale tuturor climatelor; limbile moderne şi cele vechi, filozofia şi poezia vă sînt deopotrivă familiare; spiritul vostru este întocmai ca domeniul împărătesei autocrate, care se întinde asupra unor climate opuse şi ocupă o jumătate dintr-un cerc al globului nostru". Elogiul lui Antioh Cantemir nu era de loc convenţional. Voltaire era, fără îndoială, la curent cu activitatea deschizătorului de drumuri al literaturii ruse moderne.

XI

În epoca dintre 1739 şi 1746, Voltaire îşi schimbă adeseori locul aşezării şi are de înfruntat ostilitatea mediului, mereu asmuţită împotrivă-i. Concesiuni făcute puterilor constituite şi mai marilor zilei nu modifică însă esenţial destinul scriitorului. În ciuda multelor şi deselor variaţii ale soartei, geniul lui Voltaire rămîne fecund. Noi opere se adaugă necontenit acelora care-i creaseră renumele.

În vara anului 1739, Voltaire este din nou la Bruxelles, unde o însoţeşte pe doamna du Châtelet, plecată acolo pentru interesele unei moşteniri. De la Bruxelles, cei doi prieteni se duc la Paris. Editorul Perault-fiul publicase un volum din operele în versuri şi proză ale lui Voltaire, care cuprindea şi primele capitole ale *Secolului lui Ludovic al XIV-lea*. Volumul este confiscat de autorităţi şi editorul este amendat, sub cuvînt că majestatea fostului rege fusese atinsă prin scrierea lui Voltaire. După o scurtă deplasare la Lille, pentru a vizita pe nepoata lui, doamna Denis, scriitorul revine la Paris. Aici îl aşteptau noi necazuri. O scrisoare adresată lui Frederic al II-lea, regele Prusiei, circula în copie şi termenii ei provocaseră mînia cercurilor oficiale. Pe de altă parte, un editor publicase o ediţie în cinci volume a operelor lui Voltaire, neautorizată de acesta, şi care cuprindea, sub titlul *Apoteoze*, scrieri satirice a căror publicare în momentul acesta era extrem de inoportună. Persoanele vizate îndreaptă priviri încărcate de ură împotriva poetului. Acesta izbuteşte totuşi să-şi facă reprezentată noua lui tragedie: *Mohamed sau Fanatismul*.

Fără să se simtă legat de adevărul istoric, Voltaire închipuie un episod menit să arate impostura întemeietorului religiei mahomedane: În timpul luptelor pentru Mecca, copiii șerifului Zopire, Seid și Palmire, cad în mîinile lui Mohamed și devin sclavii lui. Cînd Mohamed pătrunde în Mecca, el încearcă să-l cîștige pe Zopire, făgăduindu-i înapoierea copiilor. Mohamed este un adevărat diavol. El dorește pe Palmira. Știe apoi să fanatizeze pe Seid, înarmîndu-i brațul împotriva lui Zopire. Cînd Seid află că și-a ucis tatăl, vrea să se răzbune împotriva monstrului, dar cum Mohamed îl făcuse să înghită mai înainte o băutură otrăvită, se prăbușește în clipa în care se apropia cu pumnalul. Moartea lui neașteptată face să creadă pe cei de față că persoana lui Mohamed este sacră și inatacabilă. Deznădăjduită, Palmira își ia viața. Mohamed este cuprins de groaznice remușcări. Marele actor Lekain a interpretat rolul lui Mohamed cu un patetism zguduitor.

Cînd tragedia a fost reprezentată, criticii răuvoitori denunță în *Mohamed* atacul împotriva oricărui întemeietor de religii, deci și împotriva lui Isus Christos. Acuzația era absurdă. Voltaire încearcă s-o înlăture, oferind papei Benedict al XIV-lea dedicația scrierii. Papa o primește. Multele încercări ale întregii sale cariere îl făcuse pe Voltaire să înțeleagă că viața unui scriitor, în împrejurările vremii, nu era cu putință, dacă nu-și asigura bunăvoința regelui. Fiindcă se pregăteau ceremoniile căsătoriei prințului moștenitor, al delfinului, cu infanta spaniolă Maria-Theresa, Voltaire acceptă invitația de a scrie o piesă festivă cu acest prilej. Așa ia naștere *Prințesa de Navara*, pentru care Rameau compune muzica. Cînd, la 11 mai 1745, francezii, amestecați în războiul de succesiune al Austriei, cîștigă lupta de la Fontenoy, împotriva trupelor anglo-austriace și olandeze, Voltaire proslăvește evenimentul într-o mare odă. Victoria fusese obținută de generalul Maurice de Saxa, dar poetul o atribuie regelui, lui Ludovic al XV-lea, și o glorifică drept una din marile fapte ale domniei acestuia.

Ne găsim în timpul regimului impus Franței de celebra favorită, doamna de Pompadour. Voltaire se comportă ca un curtean, cîștigînd prietenia favoritei și bunăvoința regelui, prin madrigaluri lingușitoare, opuse însă sentimentului popular. Poporul Parisului își răspîndea, în vremea aceasta, propriile lui cîntece, în care imoralitatea regimului favoritei era denunțată cu acel haz și cu acea vioiciune care au alcătuit, de-a lungul veacurilor, farmecul temperamentului parizian și modul lui de a-și exprima sentimentele grave și hotărîrile revoluționare în curs de închegare.

Voltaire este ales membru al Academiei franceze. Discursul de recepție conține, între altele, o critică a limbii literare a clasicismului, care anunță reforma lingvistică a romantismului, în veacul următor: „Primii poeți au format geniul limbii lor, observă Voltaire. Grecii și latinii au folosit mai întîi poezia pentru a zugrăvi obiectele sensibile de tot felul. Homer exprimă tot ce izbește privirea: francezii însă, care n-au început să desăvîrșească marea poezie decît în teatru, n-au putut și n-au trebuit să exprime decît ceea ce atinge sufletul. Ne-am interzis deci să numim aproape toate obiectele pe care celelalte națiuni au îndrăznit să le picteze. Dante, după exemplul celor vechi, a exprimat totul și a obișnuit pe italieni să pronunțe orice cuvînt. Dar noi, cum vom putea imita oare pe autorul *Georgicelor*, care numește fără înconjur toate uneltele agriculturii? Abia dacă le cunoaștem, și moliciunea noastră orgolioasă, formată în odihna și luxul orașelor, leagă din nefericire o idee de inferioritate de acele munci ale cîmpului și de amănuntele acelor arte utile pe care stăpînii și legislatorii pămîntului le cultivau cu mîinile lui victorioase. Dacă bunii noștri poeți ar fi știut să exprime în chip fericit lucrurile

mici, limba noastră ar fi adăugat un mare merit avantajului de a fi devenit prima limbă a lumii întrucît priveşte farmecele conversaţiei şi exprimarea sentimentului. Au predominat însă limbajul inimii şi stilul teatrului, care au înfrumuseţat limba franceză, dar i-au închis agrementele în nişte limite cam prea strînse".

În anii aceştia are Voltaire prilejul să se lege prieteneşte cu una din cele mai pure şi mai înalte figuri ale veacului, cu scriitorul Vauvenargues. Descendent al unei familii nobiliare, ofiţer viteaz, dar trebuind să abandoneze cariera armelor din pricina sănătăţii sale şovăitoare, Vauvenargues este unul din reprezentanţii acelui curent al sensibilităţii, care străbate veacul alături de iluminism. „Marile gîndiri, — scrie Vauvenargues, în culegerea lui de maxime, — vin din inimă". Vauvenargues nu este de acord cu estetica regulilor, preconizate de clasicism. „Trebuie să mărturisim, — scrie el odată, — că în artele geniului totul este opera instinctului". Natura este marea îndrumătoare a omului: „Inteligenţa se înşeală mai des decît natura". Vauvenargues era un spirit adînc şi sensibil. Caracterul lui era plin de forţă şi măreţie stoică în faţa durerii şi a morţii. Arătîndu-i admiraţie şi stimă, scriitorul mai bătrîn răspunde cu sentimente de iubire. În relaţiile sale cu Vauvenargues, avem impresia că Voltaire devine conştient de limitele lui şi elanul său către scriitorul mai tînăr este ca un omagiu adus unor forţe spirituale care-l depăşeau.

În 1746, Voltaire devine gentilom ordinar al regelui, o distincţie care provoacă protestul aristocraţiei, încredinţată că astfel de titluri trebuiau să-i rămînă rezervate. Într-o seară, la Fontainebleau, unde urmase curtea, scriitorul asistă cum prietena lui, doamna du Châtelet, este prădată la jocul de cărţi de o mare sumă de bani, prin măsluiri operate de partenerii ei, toţi oameni din înalta aristocraţie. Voltaire îi numeşte pe aceşti domni cu termenul care li se potrivea. Partenerii doamnei du Châtelet erau nişte escroci. Această expresie putea aduce consecinţele cele mai grave. Voltaire se refugiază la Sceaux, în castelul ducesei de Maine, unde trăieşte cîtva timp ascuns, fără să îndrăznească să se arate la lumina zilei, cu obloanele totdeauna închise. Noi opere, primele romane filozofice ale lui Voltaire, rodesc în camera cufundată în întuneric din castelul de la Sceaux.

XII

Încet-încet, sentimentul de securitate al scriitorului pare că se reface. Îndrăzneşte să se arate la Cirey. Dar este bucuros cînd regele Stanislas îl invită la curtea lui, la Lunéville. Bătrînul rege, socrul lui Ludovic al XV-lea, după ce părăsise Polonia, acceptase regatul Lorenei, care trebuia de altfel să revie Franţei, îndată după moartea lui. Stanislas dorea să-şi decoreze reşedinţa prin prezenţa unora dintre spiritele distinse ale vremii. Voltaire, însoţit de doamna du Châtelet, este primit cu cinste. Printre scriitorii care aspirau la una din pensiile acordate de regele Lorenei, era şi numitul Fréron, publicist catolic, spirit cinic şi invidios, unul din acei care l-au urmărit cu o ură mai statornică pe Voltaire, în nenumărate pamflete şi improvizaţii. Voltaire n-a rămas dator cu răspunsurile sale. Anecdotele pe seama lui Freron, răspîndite printre prieteni, au grupat simpatiile amuzate ale publicului de partea marelui scriitor. Într-un rînd îi consacră epigrama zdrobitoare:

„Deunăzi într-o vîlcea,
Un şarpe pe Fréron muşca.
Ce credeţi că s-a întîmplat?
Sărmanul şarpe a crăpat."

În cercul regelui Stanislas trăieşte un tînăr ofiţer care ajunsese la oarecare notorietate literară. Este Saint-Lambert, autorul culegerii de poeme *Les Saisons (Anotimpurile)*, prin care natura ca temă literară intră în poezia franceză a vremii, după modelul englezului Thomson în ale sale *The seasons*. Saint-Lambert n-are decît treizeci de ani, este frumos şi pare un poet mai inspirat decît i-a plăcut posterităţii să confirme. O legătură de dragoste se stabileşte între Saint-Lambert şi doamna du Châtelet. Cînd această legătură îi devine evidentă, Voltaire ia hotărîri violente. Vrea să plece îndată, în mijlocul nopţii. „Divina Emilie", care de multă vreme nu mai era pentru Voltaire decît o prietenă devotată şi asociata lucrărilor lui ştiinţifice, ştie să readucă liniştea în spiritul tulburat al vechiului amic. În iunie 1748, cei doi prieteni, împăcaţi, pleacă împreună la Paris, unde începuseră repetiţiile noii tragedii a lui Voltaire, *Sémiramis*. Cenzorul era poetul dramatic Crébillon, autor al unei tragedii pe aceeaşi temă. Au trebuit multe intervenţii, despre care mărturisesc scrisorile lui Voltaire din această vreme, pentru ca tragedia să poată fi reprezentată. Dar premiera nu aduce nici o bucurie poetului. După obiceiul timpului, amintit şi mai înainte, piesa se desfăşura în mijlocul notabilităţilor, aşezate pe scenă. Cînd un spirit apăru lîngă mormîntul lui Ninus, soldatul însărcinat cu paza scenei începu să strige: „Faceţi loc stafiei, domnilor, faceţi loc!" Hohotele de rîs ale parterului compromit spectacolul. Voltaire părăseşte Parisul, pentru a se înapoia la Luneville. Pe drum se îmbolnăveşte grav. Cirey i se pare un loc mai bun de întremare. Ajuns aici, doamna du Châtelet îi face destăinuirea că va fi din nou mamă. După cîteva luni se naşte o fetiţă, care nu va trăi decît cîteva săptămîni. Lehuza pare a fi suportat bine naşterea, dar după cîteva zile apar simptome alarmante şi, în noaptea dintre 3 şi 4 septembrie 1749, Emilie du Châtelet moare în al patruzeci şi treilea an al vieţii. Durerea lui Voltaire este nemăsurată. Se prăbuşeşte şi îşi pierde conştiinţa la ieşirea din camera în care zăcea moartă vechea, graţioasa şi mult înzestrata lui prietenă. Prezenţa lui în domeniul de la Cirey nu mai avea nici un rost. Îl părăseşte deci şi se instalează la Paris, unde doamna Denis, nepoata, vine să-i îngrijească gospodăria. În vremea aceasta, Frederic al II-lea nu încetase să insiste pentru a-l atrage pe Voltaire la Potsdam. Trebuia obţinută autorizaţia lui Ludovic al XV-lea. Acesta aprobă în cele din urmă eliberarea din toate funcţiile a gentilomului curţii sale. Cercurile aristocrate sînt foarte mulţumite de această soluţie. În iulie 1750, Voltaire soseşte la Potsdam.

XIII

Încă de pe cînd era prinţ moştenitor, viitorul rege al Prusiei adresase lui Voltaire omagiul admiraţiei şi recunoştinţei sale. Trecînd printr-o tinereţe grea, suportînd tirania tatălui său, a lui Frederic-Wilhelm I, care, într-un rînd, îl închide ca pe un prizonier şi execută, sub ferestrele închisorii sale, pe prietenul cu care voise să fugă de sub apăsare, Frederic adoră în Voltaire pe eliberatorul tuturor oamenilor. Prima scrisoare a prinţului soseşte, la Cirey, la 8 august 1736 şi cea din urmă pe care bătrînul rege o adresează filozofului este datată din 1778, cu puţin timp înainte de moartea acestuia din urmă. Lunga corespondenţă, purtată într-un răstimp de patruzeci şi doi de ani, alcătuieşte unul din cele mai interesante documente ale epocii. Admiraţia lui Frederic pentru scriitorul francez este nemărginită: „Mă îndoiesc, — îi scrie el în 1736, — că există un Voltaire în lume şi posed sistemul cu care pot să-i contest existenţa. Este cu neputinţă ca un singur om să execute toată munca atribuită domnului de Voltaire. Este evident că la

Cirey există o întreagă Academie, compusă din elita întregului pămînt, din filozofi care traduc şi comentează pe Newton, din poeţi ai unor epopei eroice, din Corneille, Catulli şi Tucidizi, şi lucrările acestei Academii sînt date la iveală sub numele lui Voltaire, tot astfel precum faptele unei armate întregi sînt atribuite comandantului ei". Dorinţa cea mai vie a lui Frederic este să cunoască personal pe omul extraordinar, admirat pentru atîtea motive, şi, dacă s-ar fi putut, să-l atragă în statul pe care se pregătea să-l conducă.

După moartea lui Frederic-Wilhelm I, în mai 1740, noul rege întreprinde o călătorie de inspecţie, pe care ar fi dorit s-o continue pînă la Bruxelles, unde Voltaire se găsea împreună cu marchiza du Châtelet. O boală, cu febră mare, îl împiedică pe rege să execute acest proiect. Voltaire este invitat însă la castelul Moyland, unde între 11 şi 14 septembrie are loc prima întrevedere dintre cei doi bărbaţi. Este discutată problema tipăririi tratatului de filozofie politică compus de Frederic, *Anti-Machiavelli*, pe care regele îl încredinţase lui Voltaire, cu însărcinarea de a supraveghea editarea lui, dar pe care regele ar fi dorit acum s-o mai amîne. Voltaire îi citeşte lui Frederic noua lui tragedie, *Mohamed*. O lună mai tîrziu moare şi împăratul Austriei, Carol al VI-lea. Frederic al II-lea socoteşte că a sosit momentul să ocupe Silezia, care aparţinuse pînă atunci coroanei austriace. Voltaire îl vizitează din nou pe rege la Rheinsberg, doritor să obţină informaţii mai precise asupra planurilor lui Frederic, pe care bucuros le-ar fi transmis cardinalului Fleury. Regele rămîne însă enigmatic. Curînd izbucneşte războiul dintre Prusia şi Austria. Corespondenţa regelui cu filozoful nu se întrerupe nici în vremea aceasta. După victoria de la Moollwitz, Frederic i-o comunică lui Voltaire la Lille, unde scriitorul asista la premiera lui *Mohamed*. Într-o pauză a spectacolului, Voltaire apare pe scenă pentru a aduce la cunoştinţa publicului vestea atît de importantă. Războiul silezian atrăsese Franţa de partea Prusiei şi pe englezi de partea Austriei. Dar cînd prin tratatul de pace de la Breslau, care pune capăt primului război pentru Silezia, Franţa se găseşte izolată în faţa Angliei, Voltaire socoteşte că a sosit momentul să poată fi de folos ţării sale, printr-o acţiune diplomatică de seamă. Regele se găsea acum la Aachen şi-l invită acolo pe Voltaire, dar continuă să păstreze aceeaşi muţenie cît priveşte proiectele lui politice şi militare. Cardinalul Fleury, ajuns la vîrsta de nouăzeci de ani, depune funcţiunile sale. Conducerea politicii externe a Franţei trece în mîinile contelui d'Argenson, fostul coleg de şcoală al lui Voltaire. Acţiunea diplomatică a lui Voltaire putea deveni acum mai uşoară. Porneşte deci la Berlin, este primit cu prietenie, dar nu izbuteşte să dezlege mai mult enigma pecetluită a planurilor prusace. În septembrie 1743, îl întovărăşeşte pe rege în călătoria la Bayreuth, unde acesta urma să viziteze pe sora lui, Wilhelmina. În drumul de înapoiere, la Spandau, filozoful are prilejul să intervină în favoarea unui nenorocit căruia i se tăiase nasul şi urechile pentru că, neputînd să suporte regimul militarismului prusac, dezertase din armată şi înfruntase pe fostul rege, cînd fusese prins. Nenorocitul este trimis într-un spital cu o pensiune de treizeci de centime pe zi. Absolutismul nu se dovedea prea generos nici în noul regim al lui Frederic al II-lea. În decembrie, Voltaire este din nou la Paris. În primăvara următoare, Frederic reia tratativele cu Franţa şi războiul împotriva Austriei începe din nou. Urmează ani grei de lupte. Pustiirile războiului se întind. Pacea se restabileşte abia în 1749, prin tratatul de la Aachen.

Între timp, murise doamna du Châtelet şi Voltaire se instalase la Paris. Frederic nu părăsise însă ideea de a-l aduce pe lîngă sine şi de a-l întrebuinţa ca pe or-

namentul cel mai de seamă al curţii sale. Pentru a face imposibilă rămînerea mai departe a scriitorului în Franţa, Frederic nu ezitase să folosească o stratagemă destul de surprinzătoare din partea autorului lui *Anti-Machiavelli*, dar explicabilă prin desele contraste dintre ideile politice ale suveranului şi practica guvernării lui. Răspîndise în copie, prin intermediul ambasadorului Rothemburg, o scrisoare de-a lui Voltaire, ireverenţioasă faţă de episcopul de Mirepoix, şi provocase încă odată revolta cercurilor aristocrate împotriva filozofului. Insistenţele lui Frederic nu încetează nici un moment. Hotărîrea filozofului se formează în iulie 1750.

XIV

La Potsdam, Voltaire este primit cu cele mai mari onoruri. Este numit îndată gentilom al cuţii, i se conferă ordinul *pour le mérite* şi o pensie anuală de 2000 de livre. Este adăpostit în castelul Sans-Souci, locuinţa regelui. Singura obligaţie a scriitorului este să revadă, din punctul de vedere al corectitudinii formelor, operele franceze în versuri şi proză, pe care regele le producea în mare abundenţă. La curtea lui Frederic se adunase o societate de spirite libere, filozofi, oameni de ştiinţă şi literaţi, dar şi unii nobili mai mult sau mai puţin aventurieri. Se întrunesc cu toţii în fiecare seară, în jurul mesei regale. Se vorbeşte în franţuzeşte şi, în orgiile de spirit, continuate pînă la orele cele mai tîrzii ale nopţii, prejudecăţile vremii sînt teribil subminate. Voltaire este spiritul animator al cercului, din care mai fac parte medicul şi filozoful materialist şi ateu La Mettrie, care va muri la Potsdam după puţină vreme, fizicianul, astronomul şi matematicianul Maupertuis, devenit celebru prin călătoria sa în regiunile polare unde controlase, prin măsurători, ipoteza newtoniană despre turtirea polilor, veneţianul Algarotti, matematician şi popularizator al lui Newton în Italia, marchizul d'Argens, un om fără profesie, dar învăţat şi amabil, cavalerul Chasot, ofiţer al lui Frederic în timpul războiului Suediei, George Keith, un scoţian refugiat, folosit de rege ca trimis extraordinar în Franţa, cu prilejul urcării sale pe tron. Masa de seară a lui Frederic a fost unul din centrele iluminismului european. Ce deosebire faţă de Versailles! Prin libertate de spirit, prin protecţia acordată unora dintre inteligenţele cele mai înaintate ale vremii, curtea lui Frederic năzuia să deţină conducerea culturii mondiale, oricît, altfel, prin războaiele lui injuste, regele a contrazis adeseori programul lui iluminist.

Armonia acestei societăţi este tulburată curînd printr-o serie de împrejurări, în care este drept a recunoaşte partea de vină a lui Voltaire. Manifestînd adeseori dezinteresare materială, ca de pildă în toate prilejurile în care şi-a cedat drepturile de autor jucat şi editat, generos faţă de rude şi prieteni, gata să ajute cu punga lui pe un om căzut în nenorocire sau pe un tînăr merituos, Voltaire nu dispreţuia întreprinderile remunerative, în legătură cu care spiritul lui găsea soluţii ingenioase. Om din clasa burgheză, Voltaire avea talentele burgheziei. Îndemînările lui financiare îi aduseseră o avere destul de însemnată. Aceste îndemînări se vădesc însă cu indelicateţe, atunci cînd aflînd că statul prusac răscumpără la preţul lor întreg obligaţii devalorizate, emise în Saxonia, însărcinează pe un oarecare Abraham Hirschel să cumpere la Dresda un stoc important din aceste hîrtii şi să le schimbe la Berlin. Cum, între timp, apăruse un decret care interzicea importul de hîrtii de stat saxone, tocmai pentru a zăgăzui specula, Hirschel rămîne împovărat cu un pachet de obligaţii devalorizate şi refuză să-i înapoieze lui Voltaire suma de bani primită de la acesta. Urmează un proces în care scriitorul obţine cîştig de cauză, dar care îl supără pe rege. Oaspetele lui la Potsdam, filozoful atît de admirat şi iubit, n-ar fi trebuit

să se lase ispitit de o speculaţie nu cu totul curată. Regele refuză să-l mai vadă cît timp durează procesul; îl primeşte din nou abia după pronunţarea sentinţei, nu însă fără a-i comunica în scris dezaprobarea lui.

Procesul lui Voltaire stîrneşte mare senzaţie la Berlin. Un tînăr de douăzeci de ani, viitorul mare scriitor Gothold Ephraim Lessing, care îndeplinise cîtva timp funcţiuni de secretar pe lîngă filozoful francez, fixează momentul într-o epigramă muşcătoare. Voltaire tipărise o parte din opera pe care o pregătea la Berlin, *Secolul lui Ludovic al XIV-lea*, pentru a o oferi regelui şi curţii. Cîteva din colile tipărite ajung în mîinile lui Lessing, care le comunică voltairienilor din Berlin, ba chiar le ia cu sine, cînd pleacă în Saxonia. Fiindcă Voltaire se temea că noua lui operă ar putea fi tipărită din nou, falsificată şi difuzată, aşa cum i se întîmplase de mai multe ori cu alte lucrări, îi scrie cu oarecare violenţă lui Lessing şi-l ameninţă cu urmăriri. Colile de tipar îi revin în fine filozofului şi acesta se grăbeşte să repare efectul primei lui vivacităţi printr-o scrisoare amabilă şi împăciuitoare. Lessing răspunde cu o epistolă în latineşte care s-a pierdut, dar care pare să fi fost destul de necruţătoare. Relaţiile personale dintre Lessing şi Voltaire se întrerup în momentul acesta, dar poetul dramatic francez va deveni mai tîrziu victima criticului german în *Dramaturgia hamburgică*.

Noi nori se adună asupra societăţii din Potsdam, cînd Voltaire află că regele ar fi spus vorbind despre gentilomul lui, marele scriitor încărcat de atîtea favoruri: „Storci portocala şi pe urmă arunci coaja". Era cu putinţă? Aceasta era soarta pe care Frederic i-o rezerva lui Voltaire? După cîtva timp, vizitat de generalul Mannstein, venit pentru a-i cere să revadă manuscrisul amintirilor sale din Rusia, Voltaire îl roagă să-şi repete vizita mai tîrziu, deoarece deocamdată era ocupat cu o treabă ingrată: „Regele mi-a trimis să-i spăl rufele murdare!". Maupertuis raportează această vorbă regelui, care deocamdată nu trage consecinţele. Intervine însă după cîtva timp în polemica dintre Voltaire şi indiscretul lui emul, căruia regele îi încredinţase preşedinţia Academiei de Ştiinţe din Berlin. Maupertuis era un om cu merite netăgăduite, dar un spirit cam amarnic, exasperat de o veche boală de plămîni. Formulase o lege a minimei rezistenţe, menite să explice unele fenomene mecanice. Matematicianul König, care vizitase altădată împreună cu Maupertuis, pe doamna du Châtelet la Cirey şi trăia acum la Berlin ca membru al Academiei de Ştiinţe, afirmă, într-un memoriu academic, că legea minimei rezistenţe nu era de loc nouă, fiindcă Leibniz o formulase de multă vreme în corespondenţa sa. Konig este somat să producă textul lui Leibniz, dar cum nu este în stare s-o facă, Academia din Berlin votează încheierea propusă de preşedintele ei, prin care König este veştejit ca un falsificator. Acesta replică, la rîndu-i, într-un *Apel către public.* O broşură anonimă îi vine în ajutor: *Răspunsul unui academician din Berlin,* în care este denunţată tirania exercitată de Preşedintele Academiei din Berlin, care nu pregeta să pună acest for în slujba resentimentelor lui personale. Autorul broşurii era Voltaire. Cînd regele află despre atacul îndreptat împotriva Academiei sale şi a preşedintelui care se bucura de toată încrederea, se hotărăşte să intervină în polemică. După puţin timp apare o broşură anonimă, tipărită cu stema regală pe copertă şi în care sub titlul: *Scrisoarea unui academician din Berlin către un academician din Paris,* o dată cu mari laude adresate lui Maupertuis, atribuie invidiei, ignoranţei şi minciunii, criticile aduse acestuia. De data aceasta Voltaire nu mai putea răspunde, cel puţin atîta timp cît era oaspetele castelului Sans-Souci. Dar Maupertuis prezenta mai multe puncte slabe. Preşedintele Academiei din Berlin publicase o

culegere de *Scrisori*, în care se puteau citi propuneri din cele mai surprinzătoare, pe lîngă care un umorist nu putea trece nebăgător de seamă. Maupertuis voia să se sape o groapă pînă în centrul pămîntului, pentru a se dovedi existenţa pirosferei, să se înfiinţeze un oraş latin, pentru ca tinerii să înveţe acolo latina, medicii să nu fie plătiţi decît atunci cînd bolnavii lor se însănătoşesc etc. Voltaire continuă să formuleze propuneri la fel de fanteziste şi compune *Istoria doctorului Akakia şi a Indigenului din Saint-Malo* [1], de care toată lumea face mare haz. Frederic este însă mînios. Cere să i se dea întreaga ediţie, pentru a o nimici, şi sileşte pe Voltaire să semneze o declaraţie prin care acesta se obliga să nu mai compună vreun alt pamflet împotriva vreunui om celebru sau a vreunui suveran, atîta timp cît era oaspetele şi gentilomul curţii sale. Ediţia *Doctorului Akakia* nu mai putea fi găsită. Manuscrisul operei pornise la Dresda, de unde volumele din nou tipărite se iveau mereu la Berlin. Exemplarele confiscate sînt arse, din ordinul regelui, în diferite puncte ale capitalei, aşa cum se întîmplase cu *Scrisorile engleze*, la Paris, cu ani şi ani în urmă. Voltaire înapoiază regelui insignele gentilomatului său, ordinul *Pour le merite* şi documentul pensionării sale, care îi sînt restituite însă în aceeaşi zi.

Voltaire este stăpînit din momentul acesta de gîndul de a părăsi Potsdamul şi Prusia. La început, Frederic caută să-l reţină. Dar cînd filozoful revine şi insistă, regele îi urează călătorie bună. I se pune însă în vedere lui Voltaire să restituie împreună cu piesele pe care le mai înapoiase o dată, un volum de poezii originale, compuse de rege şi pe care acesta i le încredinţase. Scriitorul uită să se conformeze acestor ordine. Drumul înapoierii spre Franţa îl duce pe ilustrul călător prin Lipsca, unde-l ajunge o ameninţare cu moartea a lui Maupertuis. Voltaire adaugă noi paragrafe *Doctorului Akakia*. Soseşte în fine, la Frankfurt, oraşul liber situat în afară de teritoriile lui Frederic. Aici i se prezintă rezidentul prusac, Freytag, care îl declară arestat pînă în momentul în care va scoate la iveală piesele cerute la Potsdam, şi, mai cu seamă, volumul de versuri. Toate aceste lucruri se găseau în lăzile rămase la Lipsca şi care-l urmau. Lăzile sosesc după 18 zile şi lucrurile sînt atunci înapoiate. Freytag continuă însă să-l ţină arestat pe scriitor, în aşteptarea unor noi dispoziţii. Într-o zi, Voltaire încearcă să evadeze dar este prins şi paza se întăreşte în jurul lui. Abia după 5 săptămîni intervin autorităţile din Frankfurt, care îi redau scriitorului libertatea. Încercarea unui spirit liber al vremii de a trăi pe lîngă o curte regală nu se dovedise mai posibilă la Potsdam decît la Versailles.

Voltaire avea acum 59 de ani. Atinsese vîrsta bătrîneţii. Era un omuleţ slab, cu faţa topită, mai totdeauna bolnav, dar rămas foarte vioi şi mobil, în ciuda puţinătăţii lui trupeşti. „Universul", cum se spunea pe atunci, îl admira. Scria, vorbea, se mişca pentru privirile întregii omeniri. N-avea însă un cămin al lui, nici rude foarte apropiate şi iubitoare, nici o patrie în care să poată trăi liber şi cu demnitate. Protecţia suveranilor dăduse rezultatele cunoscute. Încotro să-şi îndrepte nava lui mereu scuturată de furtuni?

XV

Se opreşte întîi la Mainz, unde este bine primit de prinţul elector, care face să se reprezinte, pe scena castelului din Schweitzingen, patru din tragediile sale. Porneşte apoi în Alsacia. La Colmar, află că un editor din Haga a publicat o operă de a lui, o *Prescurtare a istoriei universale (Abregé de l'histoire universalle)*, al cărui

---

[1] Maupertuis era breton, născut la Saint-Malo.

manuscris i se furase. Editarea se făcuse cu substituţii de cuvinte compromiţătoare pentru autor. La Viena se tipăresc din nou, fără autorizaţia poetului, fragmente din *La Pucelle.* Opinia aristocratică, la Paris, se manifesta din nou împotrivă-i. Regele nu mai voia cu nici un preţ să-l mai vadă la curte. Nici în Alsacia, unde influenţa iezuită era foarte puternică, nu putea rămîne mai departe. Poposeşte într-o zi la Lyon şi se duce să-l viziteze pe cardinalul Tencin, un vechi prieten, dar acesta se scuză că nu-l poate reţine la masă, deoarece persoana poetului nu era bine văzută la curte. Ajunge, în fine, la Geneva, unde trăia vestitul doctor Tronchin, medicul lui, faţă de care filozoful nutrea sentimente de prietenie şi admiraţie, nu în acelaşi fel răsplătite. Curînd se dovedeşte că instalarea la Geneva nu va fi posibilă. Cetatea calvinistă nu îngăduia spectacolele de teatru. O trupă de meseriaşi care jucase tragedia lui Voltaire, *Moartea lui Cezar*, trebuise să răspundă în faţa Consiliului oraşului. Cumpără atunci proprietatea *Les Délices*, unde trăieşte în lunile de vară, ca mare proprietar. Iarna locuieşte la Lausanne, unde se adunase o distinsă societate de refugiaţi francezi, mai deschisă pentru forma de spirit a scriitorului. Din cînd în cînd trebuie să se ocupe de atacurile pe care invidia le punea la cale împotrivă-i. Un oarecare La Beaumelle, literat mediocru, implicat de mai multe ori în afaceri scandaloase, din care nu lipsiseră furturile şi excrocheriile matrimoniale, tipăreşte în străinătate operele lui Voltaire, falsificîndu-le şi însoţindu-le cu note, menite aşa-zicînd să le perfecţioneze. Acelaşi La Beaumelle îl inundă cu scrisori anonime. Autorul poemei *La Pucelle* îi va fixa portretul moral, în cîntul al XVIII-lea, unde Freron descrie regelui Charles pe membrii bandei sale:

„Mi-e totdeauna sprijin La Beaumelle:
E cel mai josnic, dar mi-este fidel.
Distrat adesea, deşi bun creştin,
Confundă buzunarul lui cu cel vecin" ...

La Geneva, trăia şi un oarecare Guyot de Merville care, ca şi La Beaumelle, îşi făcuse o profesiune din urmărirea marelui scriitor. Socotind, în cele din urmă, că ar fi mai bine să-l cîştige prin adulaţie, îi propune să-i editeze, cu note, operele dramatice şi să i le dedice pe ale sale personale. Răspunsul lui Voltaire, o mostră a ironiei lui mereu active, merită să fie cunoscut: „Domnule, răzbunarea oboseşte sufletul şi al meu are nevoie de odihnă. Prietenia mea n-are mare valoare şi nu este vrednică de jertfa pe care mi-o oferiţi. Voi încerca să trag foloase din tot ceea ce este just şi rezonabil în cele patru volume care cuprind critica operelor mele şi vă mulţumesc pentru osteneala pe care v-aţi dat-o cu atîta generozitate spre a-mi îndrepta greşelile. Dacă cele două satire, inspirate de Rousseau şi Desfontaines, sînt demne să placă, publicul vă va aplauda. Sînt de părere că publicul trebuie să rămînă judecătorul nostru. Dedicaţia operelor dvs., pe care îmi faceţi cinstea să mi-o oferiţi, n-ar adăuga nimic operelor dvs. În ce mă priveşte, adresez dedicaţii numai prietenilor mei. Aşadar, domnule, dacă sînteţi de acord cu mine, lăsaţi ca raporturile dintre noi să rămînă cele din trecut". Insolenţa unui arivist literar a primit rareori o replică mai tăioasă.

Dar în afară de indivizii dubioşi sau respingători care se agită în preajmă-i, Voltaire are bucuria să cunoască acum un om superior, cu care se leagă prieteneşte. Este tînărul matematician şi gînditor d'Alembert, care, împreună cu Diderot, începuse să publice *Enciclopedia.* Voltaire devine colaboratorul acestei mari opere,

sinteză a științei timpului și instrument ideologic în lupta pe care secolul o duce împotriva superstiției și fanatismului. „Atîta timp cît va mai fi o fărîmă de viață în mine — îi scrie Voltaire lui d'Alembert, — voi rămîne în serviciul glorioșilor autori ai *Enciclopediei*. Voi considera întotdeauna ca o mare cinste să pot colabora, cu slabele-mi puteri, la cel mai frumos monument pe care și-l ridică poporul și literatura franceză". Corespondența lui Voltaire cu d'Alembert alcătuiește unul din cele mai interesante documente ale luptei purtate de iluminism împotriva forțelor reacțiunii, în special contra jesuitismului. Elanul către o formă umană și înțeleaptă a civilizației îl duce pe Voltaire către timpurile Chinei vechi, de unde evocă episodul înfățișat în drama *Orfanul din China*. Lucrările compuse în noua lui așezare, de unde porneau mereu scrisori, unele semnate *elvețianul Voltaire*, se înmulțesc. Un timp destul de întins este acordat sociabilității. Numeroși vizitatori bat la ușa scriitorului. Într-o zi este Gibbon, viitorul istoric englez. Altădată este venețianul Cassanova, un aventurier cu întinse legături, devenit celebru mai tîrziu, prin *Memoriile* sale, în care, împreună cu povestirea multelor lui succese donjuanești, epoca de corupție a rococoului își găsise una din oglinzile ei cele mai fidele. Convorbirea cu Cassanova nu era nici de cum plictisitoare. Voltaire pare s-o fi gustat. În tot cazul, *Memoriile* au consemnat-o și din paginile lor știm că filozoful francez a aflat, după cum nici nu se putea altfel, că oaspetele lui devenit celebru printr-o viață puțin regulată, era un apărător al credinței și al statului absolutist. În aceeași epocă achiziționează Voltaire domeniile de pe teritoriul francez, de la Tournay și Ferney, unde frumosul castel, construit în stilul Renașterii, va fi de aci înainte locuința statornică a filozofului.

XVI

Nenumărate opere noi se adună de-aci înainte sub pana lui Voltaire. Mișunarea omenească este enormă în juru-i. Spiritul lui scînteiază mereu cu neostenita-i spontaneitate. În 1755, Jean-Jacques Rousseau îi trimise a doua lui lucrare: *Despre originea inegalității printre oameni*. Este o scriere grea de gînduri noi și îndrăznețe, din fuiorul cărora s-au desprins multe din îndrumările lumii moderne. Societatea coruptă și artificială a vremii sale primește aici cîteva din loviturile care trebuiau s-o dărîme. Marele gînditor este un spirit radical, un polemist cutezător. Societății timpului său el îi zugrăvește portretul ademenitor al „bunului sălbatic", despre a cărui superioritate morală vorbiseră adeseori călătorii în părțile de curînd descoperite ale lumii. Voltaire răspunde cu obișnuita lui ironie: „Am primit cartea pe care ați scris-o împotriva genului uman și vă mulțumesc pentru ea. Veți face plăcere oamenilor, spunîndu-le adevărul, dar nu-i veți îndrepta. Ar fi fost imposibil ca cineva să fi pictat în culori mai puternice grozăviile societății omenești, de la care ignoranța și slăbiciunea noastră își făgăduise atîtea mîngîieri. Nimeni n-a întrebuințat mai mult spirit pentru a ne face mai stupizi. Cine citește opera dvs. este cuprins de pofta de a umbla în patru labe, dar cum au trecut mai mult de șaizeci de ani de cînd am pierdut acest obicei, simt că, din păcate, îmi este cu neputință să-l reiau, lăsîndu-l pe seama acelora care sînt mai vrednici să-l practice decît dvs. și cu mine". Nu se puteau închipui două structuri omenești mai deosebite decît Voltaire și Rousseau. Prietenul civilizației, autorul *Omului de lume*, marele burghez, nu putea găsi nici o cale către sufletul solitarului, ferventul naturii, reprezentantul unei mici burghezii radicale. Raporturile lor nu s-au îmbunătățit niciodată.

Încă înainte de epoca elveţiană, începe Voltaire să compună renumitele lui povestiri filozofice. Scriitorul află în aceste naraţiuni una din formele cele mai potrivite pentru întruparea şi propagarea ideilor lui. În însăilări de episoade mai mult sau mai puţin întinse, închipuite după modelul povestirilor picareşti sau după acela al basmelor arabe din *O mie şi una de nopţi*, cunoscute de secolul al XVIII-lea în versiunea franceză a lui Galland, scriitorul transmitea, prin intermediul unor personaje şi situaţii alegorice, reflecţiile sale morale. Epoca s-a amuzat mult de sprintenele pagini narative ale lui Voltaire, pline de suculenţa bogată a unui tîlc uşor de desluşit. Nu ne vom ocupa de toate aceste povestiri, dar vom aminti pe cele mai renumite dintre ele. Iată pe *Zadig sau destinul*, unde sînt povestite întîmplările unui înţelept oriental, adus să verifice cu preţul celor mai variate nenorociri personale, infidelitatea femeilor, stupiditatea superstiţiilor, erorile justiţiei, absurditatea unor tradiţii, întreaga ţesătură de perfidii, prejudecăţi şi cruzimi care făceau atît de grea viaţa omenească, nu numai în Chaldea lui Zadig, dar şi în Franţa lui Voltaire. Aşa de pildă, în Babylon, oamenii se certau de o mie cinci sute de ani, neputîndu-se hotărî dacă se cuvine să pătrunzi în templul lui Mitra cu piciorul stîng sau cu piciorul drept. Oare controversele care întreţineau vrăjmăşia dintre diferitele secte religioase aveau un obiect mai serios? Zadig rezolvă disputa milenară, atunci cînd pătrunde în templul lui Mitra sărind cu picioarele împreunate. Zadig se răneşte o dată la ochiul stîng. Învăţatul medic Hermes declară că ochiul drept ar fi putut să fie salvat, dacă el ar fi fost rănit, dar că ochiul stîng este neapărat pierdut. Zadig se vindecă, dar Hermes publică un volum gros în care dovedeşte că ochiul stîng al lui Zadig n-ar trebui să se vindece niciodată. O lege a lui Zoroastru interzicea mîncarea zgripţorilor. Dar există oare zgripţori? Zadig intervine în dezbatere, recomandînd să nu fie mîncaţi în nici un caz, este însă acuzat de impietate de către arhimagul Yebor, „omul cel mai stupid şi, prin urmare, cel mai fanatic din Chaldea“. Toate episoadele povestirii conţin cîte o aluzie la absurdităţi din propria vreme a povestitorului.

În *Micromégas*, o povestire care împrumută ficţiunea narativă folosită de Swift în *Călătoriile lui Guliver*, este vorba de aventurile unui locuitor al planetei Sirius, care după ce poposeşte pe Saturn şi se însoţeşte cu un saturnian, descinde pe pămînt şi observă moravurile şi ideile oamenilor. Cei doi uriaşi, cărora lucrurile pămînteşti le apar în minime şi rizibile dimensiuni, află despre sterilele dispute metafizice ale oamenilor, despre nebunia lor în războaie, despre cruzimea acelora care le provoacă. În *Naivul (L'Ingénu)*, moravurile franceze sînt văzute prin prisma unui indigen din Canada, ajuns în Europa, unde puritatea cugetului şi inimii lui îi aduc multe şi felurite nenorociri. În *Prinţesa din Babylon*, doi amanţi orientali, mereu despărţiţi şi care se caută mereu ca în romanul grec al lui Heliodor, vizitează pe rînd China unde admiră religia naturală a lui Confucius, ţara Cimerienilor, adică Rusia lui Petru I şi Catherina a II-a, unde doi suverani filozofi au transformat o „ţară barbară“ într-un stat civilizat, apoi Scandinavia şi Polonia, cu bunele lor rînduieli provenite dintr-un absolutism luminat, Ţările-de-Jos, unde toleranţa găsise un ultim refugiu, Roma şi abuzurile curiei papale, Spania inchiziţiei: tablou al lumii, dar mai cu seamă al Europei, văzut cu ochii nepreveniţi ai unor străini exotici, ca acei ai persanilor din naraţiunea lui Montesquieu *(Les lettres persanes)*. Pretutindeni, deci, în povestirile filozofice ale lui Voltaire, variaţiile punctului de vedere şi ale perspectivei pun în lumină situaţii şi idei, a căror absurditate nu era percepută de spiritul vremii, tocit prin deprinderile sale. Ficţiunea extra-terestră

a sălbaticului şi a străinului acordă întregul lor relief detestabil absurdităţilor civilizaţiei absolutiste.

Metoda satirică este alta în *Candide*, poate cea mai de seamă dintre povestirile filozofice ale lui Voltaire. De data aceasta este vorba de un tînăr german, elevul filozofului Pangloss, care profesează, întocmai ca Leibniz şi Pope, ideea că lumea aceasta este nu numai bună, dar cea mai bună dintre toate lumile posibile. Nenumăratele nenorociri întîmplate lui Candide în cursul unei existenţe zbuciumate în care nu încetează să-şi caute iubita, pe Cunigunda, nu dezarmează zelul doctrinar al tînărului filozof. Comicul naraţiunii provine din contrastul mereu refăcut între optimismul teoretic al lui Candide şi grelele încercări la care îl supun rînduielile lumii din vremea lui. Regăsind-o, în cele din urmă, pe Cunigunda, devenită bătrînă şi urîtă, eroul înţelege că trebuie să-şi caute fericirea îngustîndu-şi zona de atingere cu lumea. Se aşază deci pe ţărmurile Bosforului, într-o mică proprietate, cu singura preocupare de a munci şi de a se întreţine, într-un loc ferit al lumii. *Candide* este deci satira optimismului leibnizian, reprezentat de Pope în Anglia, unde exprima mulţumirea în mijlocul lumii a unei burghezii ajunsă la putere. Sentimentul acesta nu putea fi acel al burgheziei franceze trăind încă în epoca luptelor ei. Soluţia voltairiană oferită încercărilor legate de orînduirea vremii are un caracter individual şi nu ascunde bine egoismul destul de limitat care o inspiră, dar nu este mai puţin agresivă pentru opoziţia organizată în sînul burgheziei franceze, împotriva metafizicii tradiţionale şi a falselor ei mîngîieri. Epoca a recunoscut îndată aciditatea criticii voltairiene în *Candide*. Opera este denunţată consiliului Genevei, care o condamnă şi o încredinţează călăului oraşului, pentru a o azvîrli pe rug. Solemnitatea arderii lui *Candide* are loc, spre marea mîhnire a lui Voltaire, în martie 1759.

În Franţa, atacurile împotriva filozofului sînt date acum de un oarecare Le Franc de Pompignan, personaj foarte încrezut, dar poet lipsit de orice valoare, traducător al profetului Ieremia. Într-un discurs ţinut la Academia Franceză, Le Franc de Pompignan, al cărui singur nume suna ca o goarnă, ia apărarea puterilor constituite împotriva criticilor dizolvante ale lui Voltaire. Răzbunarea filozofului a procedat ca faţă de ceilalţi adversari ai lui, oferindu-l în holocaust rîsetelor vremii. O serie de libele în proză şi versuri face ridicul pe înfumuratul avocat al absolutismului. Într-o zi, filozoful compune un catren, pe care epoca şi deceniile următoare n-au încetat să şi-l repete:

„Profetul Ieremia ştiţi
De ce a plîns atît, precum citiţi?
Ştia, săracul, că-ntr-o bună zi
Le Franc de Pompignan l-o tălmăci".

XVII

Printre roadele literare cele mai importante ale perioadei de la Ferney se numără şi scrierile istorice ale lui Voltaire. Una dintre ele, *Secolul lui Ludovic al XIV-lea (Le Siècle de Louis XIV)*, a fost concepută mult înainte şi a ajuns la prima ei formă, la Berlin, în 1751, cînd a şi fost publicată în această primă versiune. Voltaire o reia însă acum, ducînd-o la forma ei definitivă în 1768. Spre deosebire de alţi istorici ai vremii, Voltaire caută să grupeze toate izvoarele temei sale, parcurge toate operele vremii, memoriile, actele oficiale, scrisorile contemporanilor şi îşi continuă ancheta

sa, culegînd mărturiile supravieţuitorilor epocii. *Secolul lui Ludovic al XIV-lea* este deci scris cu cele mai bune metode arhivistice ale unui istoric modern. Rupînd apoi cu explicaţia evenimentelor istorice prin providenţă, Voltaire analizează cauzele lor aparţinînd planului imanent al realului, printre care un rol deosebit acordă marilor personalităţi de conducători, unui Pericles, August, Lorenzo de Medici sau Ludovic al XIV-lea. În fine, istoria nu mai este, pentru el, naraţiunea războaielor pe care suveranii le-au purtat unii împotriva altora şi a tratatelor cu care le-au dat un sfîrşit, pentru a le relua la prima ocazie. Materia interesantă a istoriei este alcătuită, pentru Voltaire, din faptele de creaţie ale culturii, din operele artelor şi ale ştiinţei. Scriitorul ajunge astfel la o formă nouă a istoriei, istoria culturii, pe care o ilustrează mai întîi prin *Secolul lui Ludovic al XIV-lea*, mare tablou al progreselor spirituale ale Franţei în timpul suveranului absolutist, pentru care arată o simpatie determinată de faptul că, după părerea vremii, acest suveran îşi întemeiase puterea sa pe clasa burgheză, din care se ridicaseră nu numai figurile cele mai proeminente ale culturii vremii, dar şi cîţiva din conducătorii cei mai eminenţi ai statului.

Cealaltă mare operă a lui Voltaire, *Încercare asupra moravurilor şi spiritului naţiunilor (Essai sur les mœurs et l'esprit des nations)*, a fost de asemenea concepută şi dusă pînă la un anumit grad al realizării ei încă înainte de epoca începută o dată cu instalarea la Ferney. Forma definitivă a operei apare în 1769. Este o istorie universală în lungul răstimp dintre Carol cel Mare şi Ludovic al XIII-lea, pe care o continuă scrierea despre Ludovic al XIV-lea şi aceea, compusă mai tîrziu, despre Ludovic al XV-lea. O istorie universală dăduse, în veacul trecut, o mare faţă bisericească, episcopul Bossuet, vestitul orator religios. Lucrarea lui Bossuet, *Discurs asupra istoriei universale*, începea cu facerea lumii, punea în centrul expunerii istoria poporului evreiesc şi sfîrşea cu Carol cel Mare, adică cu momentul în care, prin formarea unui imperiu creştin, voinţa esenţială a providenţei se realizase. Voltaire începe expunerea sa de la Carol cel Mare şi-i dă un orizont mult mai întins, deoarece se ocupă şi de vechile popoare ale orientului, chinezi, babilonieni, indieni, egipţieni. Motorul faptelor istorice nu mai este providenţa, ci opiniile oamenilor, aşa cum ele se schimbă din generaţie în generaţie prin transformarea moravurilor, prin influenţa marilor personalităţi creatoare de cultură, prin progresul ştiinţelor şi artelor. Obiectul istoriei este deci, de data aceasta, nu numai dezvoltarea culturii, dar şi aceea a moravurilor şi spiritul public. Voltaire consideră lungul trecut al omenirii fără nici o iluzie. Pretutindeni, naraţiunea lui pune în lumină multele şi variatele nenorociri care au bîntuit neamul omenesc din pricina fanatismului religios, a trufiei stăpînitorilor şi a războaielor, produse, de altfel, de fanatism şi de trufie. Din cînd în cînd, istoria arată şi cîte un punct luminos: sînt momentele în care se aude glasul marilor personalităţi morale binefăcătoare sau acele ilustrate prin operele de seamă ale ştiinţei şi artei. În aceste ocazii, se suspendă pentru o clipă străvechea şi necurmata absurditate şi cruzime a istoriei. *Încercarea asupra moravurilor* îşi propunea să facă evidente aceste adevăruri, să abată omenirea de pe vechile şi funestele ei drumuri şi s-o îndrumeze către ţintele recunoscute de raţiunea eliberată de superstiţii şi prejudecăţi. Avem deci de-a face cu o operă propagandistică a iluminismului, una din cele mai importante, alături de *Enciclopedie*. Pentru redactarea ei, Voltaire s-a folosit de alte multe lucrări ale istoriografiei anterioare şi de nenumăratele izvoare pe care epoca i le punea la dispoziţie.

Înțelegînd materia explozivă din care era făcută cartea lui Voltaire, cercurile reacționare ale vremii s-au alarmat. Jesuitul Nonnotte îi consacră două groase volume care, sub titlul *Erorile domnului de Voltaire (Erreurs de Monsieur de Voltaire)*, trebuiau să probeze carențele informației istorice ale acestuia, mai ales pe acele atingătoare la biserică și monarhie. Voltaire n-a rămas dator cu răspunsul său. Într-o scriere foarte întinsă, publicată sub numele lui Damilaville și sub titlul *Lămuriri istorice cu prilejul unui libel calomnios contra Încercării asupra moravurilor (Eclaircissements historiques, à l'occasion d'un libelle calomnieux contre l'Essai sur les mœurs)*, autorul a reluat, pentru a le lichida, toate punctele relevate de critica lui Nonnotte, îngăduindu-ne a strecura o privire în enormul material al surselor sale.

XVIII

După 1760, instalat la Ferney, proprietar al moșiei Tournay, mereu productiv pe terenul literar, vizitat de nenumărați oaspeți și într-o activitate epistolară cu puține analogii în epocă, Voltaire manifestă o nouă latură a caracterului său, dovedindu-se om generos, dar mai cu seamă cetățean gata să dea urmări practice ideilor și luptelor lui filozofice. Casa lui devine ospitalieră pentru mulți oameni încercați de soartă. Cînd poetul Le Brun îi semnalează cazul unei descendente, pe linie colaterală, a marelui Pierre Corneille, o tînără care trăia în sărăcie, ca fiica unui factor poștal, Voltaire declară că o va primi în casa lui și se va îngriji de educația ei. Marie Corneille vine la Ferney și este tratată ca un membru al familiei. Pentru a-i constitui o zestre, Voltaire propune Academiei să îngrijească o ediție a operelor lui Corneille, și să o însoțească cu un comentar. Astfel ia naștere vestitul comentar voltairian al textului lui Corneille, operă de glosare estetică și filologică, în spiritul criticii literare a vremii, care a nemulțumit pe unii din admiratorii fără rezerve ai marelui poet tragic. Noua ediție găsește numeroși subscriitori în Franța și străinătate. Zestrea Mariei Corneille era constituită.

Țăranii din Moens refuzau să plătească zeciuiala preotului din localitate, care avea un vechi drept de prebendă asupra lor. Parlamentul din Dijon pronunțase o sentință de condamnare și cîțiva țărani fuseseră azvîrliți în închisoare. Voltaire intervine și obține eliberarea țăranilor, plătind cele 2100 de livre reclamate cu străşnicie de preot. Mult mai importante prin obiectul lor, prin tendințele cu care se legau și prin ecoul lor public, au fost celelalte cauze judiciare în care intervine Voltaire în epoca de după 1760. Simpla narațiune a acestor cauze și a rolului lui Voltaire în legătură cu ele, apoi analiza operelor și a memoriilor redactate în aceleași împrejurări, ar putea umple un întreg volum. Noi trebuie să ne mulțumim cu amintirea pe scurt a obiectului acelor cauze celebre și a rezultatelor obținute de zelul cetățenesc și de acea statornicie în luptă, în care se cuvine să admirăm deopotrivă tăria de caracter a luptătorului și consecvența filozofului.

În 1761 vine de la Toulouse vestea arestării hughenotului Jean Calas, un negustor acuzat că și-ar fi ucis fiul, pentru că acesta își manifestase intenția de a trece la catolicism. În realitate, Marc-Antoine Calas își luase singur viața. Voltaire bănuiește de la început înscenarea și nu ostenește să lupte pentru bătrînul Calas, fără să poată împiedica condamnarea și arderea lui pe rug, dar obținînd, mai tîrziu și după multe lupte, care i-au aliat întreaga opinie publică a Europei iluministe, reabilitarea memoriei lui Calas. Pînă cînd sentința de reabilitare să fie pronunțată, Voltaire tipărește în 1763, păstrînd anonimatul, scrierea *Traité sur la*

tolerance à l'occasion de la mort de Jean Calas (Tratat asupra toleranţei cu prilejul morţii lui Jean Calas). Evitînd să aducă în discuţie chestiunea autorizării din nou a cultului protestant în Franţa, Voltaire o sugerează rostindu-se împotriva oricărei forme a intoleranţei şi opunînd ţării şi vremii sale exemplul Chinei sau al antichităţii, unde intoleranţa religioasă n-ar fi fost cunoscută. Martirologul creştin fusese totuşi un capitol al istoriei politice a Romei... Scrierea se termină cu o rugăciune: „Fie ca oamenii să-şi aducă aminte că sînt fraţi, îngrozească-se de tirania exercitată asupra sufletelor, aşa cum urăsc tîlhăria care răpeşte cu silnicie rodul muncii şi al meşteşugului paşnic! Dacă flagelele războiului nu pot fi ocolite, cel puţin să nu ne urîm unii pe alţii şi să nu ne sfîşiem cît timp ne aflăm în sînul păcii. Să folosim clipa existenţei noastre pentru a binecuvînta, în mii de limbi felurite, din Siam pînă în California, bunătatea care ne-a dăruit această clipă".

După cîţiva ani, un alt protestant din sudul Franţei, Pierre-Paul Sirven, este urmărit pentru o acuzaţie asemănătoare cu a lui Calas. Fata Elisabeta Sirven, o debilă mentală, dispare într-o bună zi de acasă. Episcopul din Castres înştiinţează pe părinţi că Elisabeta şi-a exprimat dorinţa să îmbrăţişeze religia catolică. Sirven nu se opune acestui proiect, dar după cîtva timp Elisabeta se înapoiază la locuinţa părinţilor într-o stare vrednică de plîns: mintea ei părea cu totul rătăcită. Forurile bisericii continuă totuşi să urmărească convertirea Elisabetei. În cele din urmă, nenorocita fată se sinucide, aruncîndu-se într-o fîntînă. Pierre-Paul Sirven este acuzat că şi-a ucis fiica. Temîndu-se de soarta lui Jean Calas, familia Sirven se refugiază şi, după multe peripeţii, află adăpost la Voltaire. Acesta izbuteşte, pînă la urmă, să smulgă pe victime din ghiarele instanţelor feroce. După ce fusese executat în efigie, Sirven este reabilitat în 1771.

Un tînăr de 19 ani, aproape un copil, cavalerul La Barre, este arestat, în 1765, în urma acuzaţiei de a fi mutilat un crucifix la Abbeville. Unul dintre coacuzaţi, d'Etallonade, reuşeşte să fugă, dar celălalt coacuzat, Moisnel, pentru a se salva, îşi învinovăţeşte prietenul, prezentîndu-l ca pe un ateu şi un admirator al lui Voltaire. La Barre este judecat, condamnat, decapitat şi ars pe rug la Arras. *Dicţionarul filozofic* al lui Voltaire este azvîrlit de asemenea în flăcările care mistuiau corpul noii victime a fanatismului. Atitudinea curajoasă a lui La Barre şi atrocitatea sentinţei care-l lovea zguduie opinia timpului. Voltaire dă o nouă luptă şi izbuteşte, din nefericire prea tîrziu, să dovedească inocenţa tînărului şi să obţină reabilitatea memoriei lui. Trebuiesc citite memoriile şi scrisorile lui Voltaire în legătură cu această afacere; ele exprimă revolta cea mai îndurerată. Într-un rînd, se gîndeşte să părăsească teritoriul Franţei, unde astfel de grozăvii erau posibile, şi să fundeze o colonie de filozofi la Cleves, în Prusia renană, într-un teritoriu pe care Frederic al doilea declară că-l pune cu bucurie la dispoziţia filozofilor. Voltaire caută să cîştige pentru acest proiect pe d'Alembert, Diderot, d'Holbach şi Damilaville, dar proiectul nu reuşeşte.

Un vînzător într-o băcănie, Jean-Baptiste Josserand, primind din partea unui datornic al său un stoc de cărţi, îl vinde colportorului Jean Lecuyer şi soţiei sale, Marie Suisse. Autorităţile descoperă printre aceste cărţi o povestire recentă a lui Voltaire, *L'homme aux quarante écus* (*Omul cu patruzeci de scuzi*). Cartea conţinea, în forma narativă, o critică a sistemului de impunere în Franţa şi propunea reforme fiscale. Parlamentul din Paris o condamnase la ardere. Găsită printre cărţile colportorului, ea îi aduce lui Josserand, Lecuyer şi Marie Suisse

pedeapsa stîlpului infamiei, apoi celor doi dintîi, în afară de însemnarea cu fierul roşu, condamnarea la galere pe timp de nouă şi cinci ani. Marie Suisse este pedepsită cu închisoarea pe cinci ani. Josserand n-ajunge însă să execute toate sentinţele pronunţate împotriva lui, căci moare de mîhnire după ce este scos de la stîlpul infamiei. Parlamentul mai dă şi un ordin de arestare a lui Voltaire, ca „autor al unei cărţi neruşinate, contrarii bunelor moravuri", un ordin rămas de altfel neexecutat. Seria acestor sentinţe, pe cît de crude pe atît de absurde, îl face pe Voltaire să scruteze lungul trecut de crime şi denegări de justiţie ale instanţei juridice pariziene. Astfel ia naştere scrierea *Histoire du Parlement de Paris* (*Istoria Parlamentului din Paris*), apărută în 1769 sub pseudonimul Abatele Bigore. În curînd, Voltaire avea ocazia să sporească actul de acuzaţie îndreptat contra Parlamentului din Paris.

Într-o zi se găseşte pe o şosea, în Lorena, în apropiere de localitatea Bleurville, corpul unui om ucis. Este bănuit de asasinat ţăranul Martin. Instanţele locale îl condamnă să fie căsnit pe roată fără nici o dovadă serioasă. Parlamentul din Paris confirmă sentinţa instanţei Lorenei. Martin moare pe roată. Dar, curînd după aceste evenimente, un criminal mărturiseşte în ajunul executării sale, că el este autorul asasinatului din apropiere de Bleurville. Felul de a judeca al Parlamentului din Paris înmulţise acuzaţiile împotriva lui şi, în curînd, această instanţă este dizolvată, iar membrilor ei li se dau domicilii forţate în diferite puncte ale ţării. Voltaire nu încetase în vremea aceasta să mediteze asupra teribilei strîmbătăţi a sistemului penal al Franţei. Apăruse, în Italia, cartea lui Beccaria, *Despre delicte şi pedepse*, inspirată de filozofia lui Voltaire. Morellet dăduse o traducere franceză a acestei lucrări, care se ridicase împotriva absurdităţii unora dintre delictele definite de dreptul penal al vremii, ca de pildă delictul de erezie, profanare sau vrăjitorie, şi combătuse procedurile de anchetă, care legalizau tortura. Voltaire consacră un comentar, îmbogăţit cu multe fapte noi, tratatului lui Beccaria şi dă o importantă contribuţie ştiinţei penale în Franţa.

În 1770, o tînără pereche din Saint-Omer, soţul şi soţia Montbailli, sînt arestaţi sub învinuirea de a fi ucis pe mama soţului, o bătrînă alcoolică, lovită de congestie cerebrală în timpul somnului. Soţul este supus torturii; i se taie mîna dreaptă. „Această mînă n-a ucis o mamă", strigă Montbailli. Acuzatul este întins pe roată şi sfărîmat, dar nenorocitul nu poate mărturisi nimic. În cele din urmă este ars pe rug. Venea acum rîndul soţiei Montbailli: execuţia este amînată pentru că femeia era însărcinată. Voltaire intervine, dovedeşte inocenţa acesteia şi o salvează. În scrierea *La Méprise d'Arras* (*Eroarea de la Arras*), filozoful revine asupra tuturor erorilor judiciare comise în Franţa în ultima epocă şi arată că aceea săvîrşită în cazul Montbailli nu fusese posibilă decît pentru că acuzaţii aparţineau poporului mărunt.

O campanie de o neobişnuită întindere, manifestată printr-o serie numeroasă de scrieri, desfăşoară Voltaire în favoarea iobagilor de pe Mont-Jura. Călugării benedictini şi moştenitorii lor, canonicii din Saint-Claude, se socoteau stăpînii feudali ai tuturor satelor din regiune. Micii proprietari ai locului nu puteau dispune de averea lor în favoarea propriilor copii, dacă aceştia nu locuiseră totdeauna împreună cu părinţii lor. Cum dovada acestei situaţii nu putea fi totdeauna făcută, bunurile iobagilor din Mont-Jura treceau treptat în stăpînirea capitulului ordinului benedictin. Spoliaţia se întindea şi asupra acelor persoane care, locuind cel puţin un an şi o zi pe domeniile feudale ale călugărilor, erau decla-

rate iobagi şi, în caz de moarte, bunurile lor erau urmărite, chiar dacă între timp îşi schimbaseră locul aşezării. Pretenţiile călugărilor se întindeau nu numai asupra bunurilor zise de „mînă moartă" ale vechilor locuitori ai regiunii, dar şi asupra acelora care aparţineau femeii sau bărbatului căsătorit cu un iobag sau cu o iobagă. Asprimea cu care aceşti nenorociţi erau urmăriţi de stăpînii lor feudali era atît de teribilă, încît un medic, cerînd o dată plata onorariului ce-i revenea pentru îngrijirea unor iobagi, primi acest răspuns din partea unui reprezentant al capitulului: „În loc de a vă plăti, capitulul ordinului ar trebui să vă pedepsească, deoarece vindecînd în cursul anului trecut doi iobagi, aţi păgubit pe stăpînii mei cu cei 1 000 de taleri pe care moartea acestor iobagi i-ar fi adus". În memoriile sale, Voltaire demonstrează absurditatea iobăgiei şi cere suprimarea ei. În cazul concret al iobagilor de pe Mont-Jura, el arată că drepturile călugărilor se sprijineau pe documente false. Regele Ludovic al XV-lea, apoi urmaşul lui, cărora li se adresează supliciile lui Voltaire, rămîn surzi la suferinţele iobagilor din Jura.

Mare răsunet a avut în epocă şi intervenţia lui Voltaire în cazul generalului Lally-Tollendal. Acesta, devenit guvernator al Indiei, după ce se distinsese în multe acţiuni militare, este nevoit la un moment dat să capituleze şi să cedeze englezilor oraşul Pondichery. Inamicii îl acuză pe general de trădare. Lally se înapoiază de bună voie în Franţa pentru a se disculpa, dar este condamnat la moarte şi executat în 1776. Graţie zelului neobosit al lui Voltaire care consacrase cazului Lally, în 1773, scrierea *Fragments historiques sur l'Inde et sur le général Lally* (*Fragmente istorice asupra Indiei şi asupra generalului Lally*), procesul acestei alte victime a justiţiei vremii este reluat şi amintirea ei este reabilitată.

Lunga-i experienţă în afacerile penale o concentrează Voltaire în scrierea *Prix de la justice et de l'humanité* (*Premiul justiţiei şi al umanităţii*), 1777, prilejuită de un concurs instituit la Berna în vederea unui proiect de legislaţie criminală. Voltaire măreşte premiul concursului prin contribuţia sa. Publică apoi, sub titlul de mai sus, un studiu care întruneşte toate ideile sale în domeniul dreptului penal. Scopul acestei ştiinţe este în primul rînd, ni se spune, a preveni delictele, înainte de a le pedepsi. Nu este oare evident că hoţia este determinată de sărăcie şi că bogaţii, autorii legilor, ar trebui să găsească mijlocul de a îndepărta lipsa înainte de a o da pe mîna călăilor? Crima trebuie neapărat pedepsită. Dar pedeapsa cu moartea sporeşte numărul criminalilor prin acel al judecătorilor care-i trimite la moarte. Folosirea criminalilor în lucrările de utilitate publică ar fi mai conformă cu raţiunea. Crima prin duel nu i se pare mai puţin abominabilă. Suicidul n-ar trebui pedepsit prin confiscarea averii sinucigaşului, după cum statua o veche legislaţie, deoarece moştenitorii acestuia n-au nici o vină. Mamele infanticide comit o faptă groaznică. Dar, pentru a o preveni, statul ar trebui să creeze spitale speciale şi să dea asistenţă femeilor care s-ar prezenta pentru a naşte în taină. Este absurdă sancţionarea delictului de erezie sau de vrăjitorie. Urmărirea autorilor pentru ideile lor ar trebui să dispară pentru totdeauna. Unele legislaţii în vigoare pedepseau bigamia şi adulterul cu moartea: o astfel de pedeapsă este cu totul disproporţionată faţă de vina pe care o sancţionează. De altfel bigamia, pedepsită în Europa, este autorizată în Persia şi Turcia. Adulterul nu este pedepsit decît atunci cînd îl comit femeile, fiindcă legile au fost făcute de bărbaţi. Trebuie să se renunţe la dispoziţia dreptului canon care consideră legătura unei femei divorţate ca un adulter, pentru motivul că legătura căsătoriei fiind rezultatul săvîrşirii unei taine, nimeni şi nimic n-ar putea-o dezlega. Era o ruşine a vremii faptul că,

în unele ţări, căsătoria dintre persoane aparţinînd unor culte deosebite era încă interzisă. Ar trebui să li se recunoască organelor executive dreptul de a nu se supune ordinelor injuste ale unei puteri legitime.

Aceste organe sînt tot atît de criminale ca şi judecătorii care le pun în mişcare, atunci cînd execută o sentinţă pe care tribunalul conştiinţei o declară injustă şi barbară. În ce priveşte procedura administraţiei probelor, Voltaire observă că flagrantul delict, care trece drept o dovadă irecuzabilă, trebuie examinat în raport cu situaţia şi momentul săvîrşirii lui. Un individ surprins pe cînd asasinează pe altul, apare altfel judecătorului dacă acesta poate stabili că ucisul se pregătea să ia viaţa ucigaşului. Proba cu martori trebuie considerată cu toată prudenţa. Exaltarea spiritului de facţiune sau al celui religios, imbecilitatea, rudenia, domesticitatea, infamia alterează valoarea mărturiilor. Trebuie să se renunţe la procedurile secrete. Nu poate fi pedepsit martorul care se dezice după interogarea lui secretă. Este preferabilă în toate cazurile procedura publică în faţa unor juraţi. Se cuvine să i se recunoască oricărui acuzat dreptul de a fi asistat de un avocat. Toate procedurile torturii, aşa-zisa chestiune pregătitoare, provizorie, ordinară, extraordinară etc., trebuiesc desfiinţate. Dispoziţiile codurilor de procedură penală nu se cade a fi concepute de călăi. Penitenciarele n-ar mai trebui să fie locurile de groază ale vremii. Încarcerarea legală nu poate fi o pedeapsă prin ea însăşi. Un prizonier al justiţiei nu este întotdeauna un vinovat şi nu poate fi tratat întotdeauna ca atare. Chiar pentru persoanele împotriva cărora s-a pronunţat o sentinţă definitivă, trebuie să se stabilească o proporţie între gravitatea delictului şi a pedepsei.

Gînditorul care afirma toate aceste principii şi formula criticile îndreptăţite de multele şi feluritele abuzuri şi cruzimi ale vremii, era bătrîn de optzeci şi trei de ani. Slăbiciunea fizică a corpului aproape topit contrasta cu vioiciunea nealterată a spiritului. Vitalitatea acestei fărîme de materie, în care curajul moral şi aptitudinea ironică sculptase o mască animată de un permanent surîs, era uimitoare. Trăia scriind, de obicei fără să părăsească patul şi se susţinea printr-o mare consumaţie de cafea. Vestea oricărei nedreptăţi întîmplate în vreun punct oarecare al Franţei sau al lumii chema îndată intervenţia lui. Examina faptul, căuta să pătrundă felul abuzului săvîrşit, cerceta legislaţia, doctrina şi istoria şi grupa toate cazurile în care trecutul procedase cu aceeaşi ferocitate, dar şi acelea în care arătase mai multă clemenţă. Demonstraţia lui era constrîngătoare. Raţiunea şi omenia trăgeau concluziile. A fost unul din cei mai mari avocaţi ai tuturor vremurilor.

XIX

Ultimii ani de viaţă ai lui Voltaire nu sînt deci mai puţin încărcaţi de opere şi lupte ca acei ai tinereţii şi maturităţii. Unele lucrări, închegate în curs de mulţi ani, ajung abia acum la forma lor definitivă şi completă. Acesta este, de pildă, cazul *Dicţionarului filozofic*, opera care sintetizează toate direcţiile gîndirii filozofului şi ne îngăduie s-o studiem într-o singură carte. Conceput încă din epoca de la Potsdam, *Dicţionarul filozofic* s-a completat în curs de aproape două decenii. În 1765 apare într-o primă ediţie, pe care o întregesc apoi, pînă în 1771, articolele destinate *Enciclopediei*. Probleme de filozofie şi teologie, de istorie, de drept canonic şi profan, de morală şi politică, de estetică, de fizică şi antropologie, figuri ale istoriei şi ale legendei, filozofi şi întemeietori de religii, întregul cerc foarte vast

al preocupărilor lui Voltaire şi al tendinţelor care au inspirat acţiunea lui, poate fi studiat în *Dicţionarul filozofic*. Dacă toate celelalte opere filozofice ale lui Voltaire ar dispărea şi ar rămîne numai aceasta, gîndirea lui ar putea fi studiată mai departe în toate bogatele ei ramificaţii. Dar, ca şi celelalte opere voltairiene, *Dicţionarul filozofic* a cunoscut aceeaşi soartă a prigonirii. Parlamentul din Paris îl condamnă la ardere, printr-un decret al său din 1765. Sentinţa se repetă la Roma în acelaşi an. Am văzut că tot atunci, rugul care mistuia corpul lui La Barre devora şi paginile renumitei cărţi, unul din monumentele cele mai de seamă ale iluminismului.

În timp ce patria rezerva această soartă operelor lui Voltaire, filozofului îi soseau din străinătate multe mărturii ale admiraţiei şi recunoştinţei. Una din cele mai preţioase îi vine din partea Catherinei a II-a. Întocmai ca Frederic al II-lea, cu mulţi ani înainte, împărăteasa Rusiei este o zelatoare a filozofului, îi cunoaşte toate operele şi se declară discipola lui. Prietenia lor este mijlocită de secretarul împărătesei, de generalul Pictet, un fost oaspete al castelului de la Ferney. În curînd începe schimbul de scrisori dintre împărăteasă şi filozof. Catherina nu are o altă aspiraţie mai puternică decît aceea de a obţine stima şi aprobarea lui Voltaire. Ajunsă pe tron, după uciderea degeneratului ei soţ, Petru al III-lea, printr-o revoluţie de palat a cărei pregătire o ignorase, Catherina simţea, desigur, nevoia simpatiei unei personalităţi ca a filozofului, al cărui cuvînt atîrna greu în opinia vremii. Acesta este cucerit treptat de valoarea suveranei, în toate privinţele vrednică urmaşă a lui Petru I. Printre multele ei acţiuni civilizatoare în interiorul ţării, şi, în cele din urmă, prin noul sistem legislativ cu care dorea s-o înzestreze, Catherina se manifesta ca unul din cele mai luminate capete încoronate ale secolului. Voltaire îi aduce omagiul său neostenit. În timpul războiului cu Turcia nu încetează să-i arate participarea lui. Trupele ruse luptau în Moreea şi descendenţii vechilor greci erau pe cale să-şi redobîndească libertăţile. Catherina îl ţine la curent pe marele ei prieten cu operaţiile militare şi cu succesele trupelor. Filozoful exultă. Cînd ia fiinţă un institut de educaţie pentru fiicele de nobili, după modelul celui francez de la Saint-Cyr, i se cere lui Voltaire o piesă de inspiraţie înaltă, lipsită de tradiţionalul şi stînjenitorul conflict de dragoste al producţiei curente, pentru a fi reprezentată pe scena şcolii. Poetul compune *Legile lui Minos* (*Les lois de Minos*), dramatizare a unui episod din istoria legendară a Cretei minoiene, concepută sub impresiunea luptelor duse împotriva instanţei barbare a Parlamentelor: Regele Teucer salvează pe frumoasa fecioară Asteria din mîinile arhonţilor care, conformîndu-se unui vechi rit al lui Minos, se pregăteau s-o jertfească. Umanitatea triumfă încă o dată asupra superstiţiilor barbare. Pensionarele Catherinei, care nu de mult jucaseră *Alzira*, puteau să-şi însuşească acum alte maxime ale filozofiei. Într-un rînd, se formează proiectul unei călătorii a filozofului în Rusia, pe urmele lui Diderot, oaspetele împărătesei în 1765. Starea sănătăţii „bătrînului bolnav din Ferney", cum este iscălită una din scrisorile din acest timp, nu îngăduie realizarea proiectului. Cînd Voltaire moare, împărăteasa îi scrie corespondentului ei din Paris, lui Melchior Grimm: „A fost învăţătorul meu. Operele lui mi-au format spiritul". Grimm primeşte însărcinarea de a trata cu doamna Denis, moştenitoarea scriitorului, cumpărarea bibliotecii acestuia. Preţioasa colecţie de cărţi este achiziţionată pentru o sumă destul de însemnată (135.398 livre) şi, împreună cu statuia modelată de Houdon, ia drumul Petersburgului, unde Wagnieres o instalează la Ermitage, în 1779. Volumele care compun biblioteca lui Voltaire, încărcate de

note marginale, alcătuiesc un izvor de primul ordin pentru cunoaşterea reacţiilor intelectuale ale fostului lor cititor şi adnotator. Marele oraş care le păstrează într-una din bibliotecile lui publice a devenit un important centru al studiilor voltairiene.

XX

În afară de activitatea sa literară şi cetăţenească, Voltaire dă o mare parte a timpului său îngrijirii domeniului de la Ferney. Supraveghează de aproape muncile cîmpului şi ale fermei, şi, uneori, apucă el însuşi, coarnele plugului. Este foarte ocupat cu plantarea pomilor fructiferi, cu stupii lui de albine. Creşte viermi de mătase şi înfiinţează o manufactură de borangic. Într-o scrisoare din 7 iunie 1776, adresată lui Dupont de Nemours, filozoful evocă cu satisfacţie rînduielile unei proprietăţi îmbelşugate: „Nu e nimic mai frumos, după gustul meu, ca o vastă gospodărie rustică, din care să intre şi să iasă, prin patru mari porţi, care încărcate cu toate roadele pămîntului. Stîlpii de stejar care susţin toată schelăria sînt aşezaţi la distanţe egale, pe postamente de stîncă. Mari grajduri domnesc la dreapta şi la stînga. Cincizeci de vaci ţinute curat stau deoparte, împreună cu juncanele lor; de cealaltă parte stau caii şi boii. Nutreţurile le cad în iesle din înălţimea podurilor imense ale grajdurilor. Treierişul se face la mijloc. Fiecare din vitele astfel rînduite simte că fînul şi ovăzul îngrămădit în şure le aparţine de drept. La miază-zi de aceste frumoase monumente ale agriculturii se află curtea păsărilor şi tîrla; la miază-noapte stau teascurile, cămara de merinde şi de fructe; la răsărit se văd locuinţele vechilului şi ale celor treizeci de slugi; la apus se întind păşunile îngrăşate de toate acele vite, tovarăşe ale muncii omului. Pomii livezilor, încărcaţi cu fructe cu sîmbure sau cu seminţe, alcătuiesc o altă bogăţie. Patru sau cinci sute de stupi au fost aşezaţi în preajma unei gîrle care udă această livadă. Albinele dau o bogată recoltă de miere şi de ceară, fără ca proprietarul lor să se sinchisească de toate poveştile debitate pe seama acestui harnic popor şi fără să caute cu zădărnicie dacă naţia asta trăieşte sau nu sub ocîrmuirea unei regine, căreia supuşii ei îi fac între 60 şi 80 de mii de copii. Aleile de duzi se întind pînă le pierzi din ochi; frunzele lor hrănesc acei viermi preţioşi care nu sînt mai puţin utili ca albinele. O parte din această vastă incintă este închisă prin dese metereze de păducei, frumos tăiate şi care bucură ochiul şi mirosul. Ziduri înalte păzesc curtea şi curţile de păsări". Este o descriere a proprietăţii de la Ferney din care respiră fericirea prosperităţii prin muncă, întocmai ca în descrierea scenelor rustice de pe scutul lui Achille în *Iliada* lui Homer. „Patriarhul de la Ferney" vrea să fie de folos tuturor oamenilor din preajma sa. Pentru a crea acestora o nouă sferă de activitate, înfiinţează o fabrică de ceasornice. Calitatea produselor sale este excelentă; Catherina a II-a devine clienta lui: lăzi de ceasornice pornesc spre Petersburg. Veghează cu ochi atent asupra intereselor celor ce-i stau aproape. Într-un rînd, intervine pentru a obţine uşurarea sarcinilor fiscale ale locuitorilor din Gex, care-l aclamă. Ridică un templu împodobit cu o inscripţie în care numele lui apare, nu fără o anumită hipertrofie a conştiinţei de sine, pe acelaşi plan cu al creatorului: *Deo erexit Voltaire* (*Voltaire a ridicat acest templu lui Dumnezeu*). Slujeşte acolo un preot bătrîn, fostul jesuit, părintele Adam, salvat la Ferney din furtunile vieţii. Adăposteşte familia nobililor săraciţi Varicourt, printre ai cărei membri, tînăra şi încîntătoarea fată Renée-Philiberte de Varicourt era destinată să devină călugăriţă. Voltaire se opune acestui proiect, adoptă pe aceea pe care o numea

„frumoasa şi buna“ (*la belle et la bonne*) şi o căsătoreşte apoi ca pe Marie Corneille, cu cîţiva ani mai înainte.

O dorinţă puternică stăpînea sufletul bătrînului: ar fi vrut să revadă Parisul, pe care-l părăsise cu 28 de ani înainte, marea capitală unde purtase luptele tinereţii sale şi de unde îi veneau mereu dovezile admiraţiei şi recunoaşterii, ca un semn că ceva se schimbase în ideile oamenilor.

Scrisese tragedia *Irenne*, un episod fictiv din istoria Bizanţului. Comedia Franceză se hotărăşte să reprezinte noua piesă a lui Voltaire, după ce La Harpe o retrăsese pe a sa, pentru a ceda locul marelui său înaintaş. Doamna Neker, soţia ministrului de finanţe al lui Ludovic al XVI-lea, organizase o subscripţie publică în vederea ridicării unui monument al filozofului şi poetului. Se hotărăşte, în fine, să plece la Paris unde soseşte în februarie 1778, şi asistă, la sfîrşitul lui martie, la reprezentaţia noii sale tragedii. Actorii Comediei Franceze îi încunună bustul pe scenă şi publicul îl ovaţionează. Cînd este recunoscut pe stradă, este aclamat şi unii trecători vin să-i sărute mîinile. Adeseori este întîmpinat cu strigătul: „Iată pe apărătorul lui Calas“! „Loja francmasonică a celor Nouă Surori“ îl primeşte într-o şedinţă festivă, la care asistă Franklin şi în care este introdus ca ucenic. Este vizitat de numeroase personalităţi ale vremii, de compozitorul Gluck, de pictorul Greuze, de Diderot şi de alţi mulţi scriitori, La Harpe, Lebrun, Marmontel, Delisle, Parny. Vizitează el însuşi pe unele persoane, printre care pe fosta lui iubită Suzanne Livry, devenită marchiză de Houvernay. Agitaţia produsă de prezenţa la Paris a lui Voltaire, a cărui casă era zilnic asediată de un mare număr de oameni, dornici să-l vadă sau cel puţin să-l zărească, alarmează autoritatea. Ludovic al XVI-lea întreabă pe şeful poliţiei dacă nu există vreun ordin de expulzare a filozofului, rămas încă în vigoare. Nu se găsea un astfel de ordin şi filozoful nu este tulburat.

După vechea lui deprindere, nu conteneşte să lucreze nici în vremea aceasta. Îşi asumă sarcina redactării literii A din *Dicţionarul Academiei*. Lucrează la tragedia *Agathocle*. Starea sănătăţii lui Voltaire se înrăutăţeşte. Este chemat de la Geneva medicul său, doctorul Tronchin. Un abate jesuit, părintele Gauthier, socoteşte că a sosit momentul ca filozoful să se îngrijească de soarta sufletului său. Acesta îl primeşte pe preot şi se spovedeşte, dar nu consimte la nici o retractare formală a concepţiilor sale. Deistul rezumă tendinţele lui, încredinţînd lui Wagnière o notă cu acest cuprins: „Mor cu credinţă în Dumnezeu şi cu iubire pentru prietenii mei. Nu-mi urăsc duşmanii, dar urăsc superstiţia“. Moare la 30 mai, în urma unui cancer al prostatei, după diagnosticul doctorului Tronchin.

Biserica n-a judecat satisfăcătoare atitudinea religioasă a lui Voltaire înaintea morţii. Interzice deci înmormîntarea lui în formele cultului, într-unul din cimitirele din Paris. Nepotul scriitorului, abatele Mignot, îi transportă corpul în Champagne, la mînăstirea din Scellières. Dar rămăşiţele pămînteşti ale lui Voltaire nu vor rămîne multă vreme acolo. Marea revoluţie burgheză în Franţa, pe care el a pregătit-o prin toate loviturile date absolutismului şi care recunoştea în el un înaintaş, îi va aduce osemintele la Paris, în iulie 1791, şi le va aşeza în Pantheon.

Cortegiul a străbătut oraşul. Pe locul unde stătuse altădată Bastilia, se ridicase o stîncă pe care era săpată inscripţia: „Primeşte, Voltaire, în acest loc unde te-a înlănţuit despotismul, onorurile pe care ţi le aduce Patria“. Pe unul din steagurile cortegiului erau imprimate versurile: „Exterminaţi, o zei, de pe acest pămînt/ Pe acei ce varsă cu plăcere sîngele oamenilor“! Pe sarcofag erau săpate alte inscripţii.

Una din ele spunea: „A răzbunat pe Calas, La Barre, Sirven şi Montbailli. Ca poet, filozof şi istoric a dat spiritului omenesc un puternic impuls înainte. Ne-a pregătit să devenim liberi". Pe celelalte laturi ale sarcofagului se puteau citi versuri extrase din opera marelui dispărut: „Dacă omul a fost creat liber, trebuie să ştie să se guverneze". Apoi: „Dacă omul are tirani, trebuie să-i detroneze". Revoluţia burgheză recunoştea deci în Voltaire un înaintaş şi-l cinstea după cuviinţă. Dar, în mai 1814, se răspîndeşte ştirea că o bandă de tineri contrarevoluţionari, condusă de un oarecare Puymarin, a furat din Pantheon rămăşiţele pămînteşti ale lui Voltaire şi le-a îngropat undeva, la marginea oraşului. Abia în 1897 guvernul francez s-a gîndit că e timpul să dea explicaţii în această chestiune, declarînd că din raportul unei comisiuni oficiale rezultă că osemintele lui Voltaire se găsesc la locul lor. Actul de profanare al lui Puymarin ar fi dovedit însă ceea ce se ştia şi mai înainte, şi anume că loviturile lui Voltaire fuseseră bine aplicate şi că ele mai erau destul de viu simţite.

XXI

Am povestit viaţa lui Voltaire după mulţi alţii, şi am legat de fiecare etapă a existenţei sale, analiza sumară a operelor lui mai însemnate. Este timpul să adunăm toate rezultatele într-un fascicol, adică să privim viaţa şi opera lui Voltaire ca o totalitate şi să vedem ce au fost ele pentru vremea lor şi pentru vremea noastră.

Am spus că Voltaire este unul din reprezentanţii cei mai de seamă ai iluminismului francez. Cine vorbeşte astăzi despre „iluminism" sau despre „secolul luminilor", cum numesc francezii această epocă literară şi filozofică, şi-o reprezintă drept un răstimp în care marea dezvoltare a raţiunii produsese toate consecinţele ei morale, drept o epocă de triumf al adevărului şi binelui. În realitate, epoca era încă dominată de vechile prejudecăţi, instituţii şi moravuri. Mai existau iobagi, procese de erezie şi sacrilegiu, se mai aprindeau ruguri, călăii executau oameni şi ardeau cărţi, se aplica tortura şi erau oameni condamnaţi la galere, funcţionau instanţe care judecau după norme de drept statuate cu secole în urmă. Ceea ce se schimbase era numai faptul că se iviseră oameni care nu mai voiau să se supună acestor rînduieli şi care îndrăzneau să declare refuzul lor. Fiindcă Voltaire a făcut parte dintre aceştia, viaţa sa a fost o luptă neîntreruptă. Cine parcurge biografia lui, află că aproape n-a fost operă a sa care să nu fi fost condamnată, interzisă, confiscată şi azvîrlită în flăcări. În timp ce autoritatea de stat proceda în felul acesta şi fiindcă nici o lege nu proteja proprietatea literară, editorii-piraţi tipăreau operele urmărite cu abuz, falsificîndu-le. Hoţii de manuscrise mişunau în jurul lui Voltaire. Apăreau mereu fragmentele unor opere nedesăvîrşite, scrisori particulare de-ale scriitorului, improvizaţii pe care el nu le destinase publicităţii. Soarta operelor lui Voltaire a fost, cît timp autorul lor a trăit, una din cele mai complexe şi mai agitate pe care le-a cunoscut istoria universală a literaturii.

Tot atît de agitată a fost viaţa scriitorului. A îndurat închisoarea, surghiunul şi rătăcirea. Într-o lungă epocă nu s-a simţit niciodată în siguranţă. Ordine de arestare l-au urmărit adeseori; se ţeseau mereu intrigi în jurul lui. Spionii îi aţineau calea. Invidia literară încerca să-l doboare. Este drept să spunem că s-a bucurat şi de prieteni şi de iubiri, printre care cel puţin una, aceea a doamnei du Châtelet, deşi nu fidelă pînă la capăt, i-a asigurat, într-o epocă destul de lungă, un cadru de viaţă şi a lucrat ca o putere binefăcătoare asupra lui. Două capete încoronate, un rege şi o împărătească, Frederic al II-lea al Prusiei şi Catherina a II-a a Rusiei,

i-au arătat prietenie şi admiraţie. Cea dintîi dintre aceste prietenii a luat, la un moment dat, o întorsătură destul de supărătoare pentru filozof, dar s-a restabilit apoi într-o legătură epistolară care s-a prelungit vreme de decenii. Mai puternic decît devotamentul de care s-a bucurat filozoful, a fost acela pe care l-a dăruit el rudelor chemate în preajma sa, unor oameni nenorociţi sau săraci, faţă de care s-a arătat darnic şi ospitalier, victimelor justiţiei, oprimaţilor din preajma lui.

În furtuna aproape neîntreruptă a vieţii sale, Voltaire a manifestat o serie de atitudini care compun laolaltă portretul său moral. Lipsit tot timpul de vreo parte a puterii publice, a dispus mereu de o mare putere morală. Această putere a fost făcută mai întîi din aptitudinea ironică a spiritului său, care i-a aliat totdeauna pe cei ce rîd, pe cei bucuroşi să afle latura comică a lucrurilor. Ironia este o armă a inteligenţei. Lucizii şi înţelegătorii au fost mereu de partea sa. Dincolo de baricada lui au stat pedanţii, ipocriţii, înfumuraţii, imbecilii de toate categoriile. Cînd se urzea împotriva lui o intrigă menită să-l lipsească de libertate sau chiar să-l suprime, scriitorul răspundea cu un pamflet sau o epigramă. Voltaire n-avea nevoie să pună în mişcare forţa executivă a statului pentru a se salva: îi ajungea să construiască un portret comic sau o legendă rizibilă. Printr-un cuvînt de spirit, dezumfla balonul unei reputaţii nemeritate sau prefăcea în pulbere o trufie. Mijloacele lui de luptă au fost deci pur spirituale; brutalitatea n-a făcut niciodată parte din arsenalul lui.

Nu trebuie să ni-l închipuim însă pe Voltaire ca pe un om cu o simplă înzestrare ironică a spiritului. Inteligenţa lui se remarcă printr-o mare temeinicie. Deşi n-a găsit raporturi noi între lucruri, deşi n-a unificat datele răzleţe ale experienţei căutînd legătura dintre ele la un nivel foarte profund, inteligenţa lui a fost curioasă, harnică şi exactă. În toate problemele pe care le-a cercetat, s-a înconjurat de tot materialul ştiinţific al vremii, a desfundat toate izvoarele de informaţii, a întreprins anchetele cele mai întinse. A avut firea unui erudit, dar multa lui învăţătură a pus-o în slujba unor teze întrevăzute cu claritate şi a folosit-o în raţionamente strînse, precise şi constrîngătoare. Într-o zi a spus: „Sînt ca rîurile limpezi, fiindcă nu sînt adînci". Ar fi putut să adauge că spiritul său era ca rîurile repezi de munte. Vivacitatea, spontaneitatea fac parte din însuşirile lui eminente. Desluşea îndată teza justă şi desfăşura în juru-i puterea sprintenă şi foarte activă a spiritului său. Fiinţa lui era făcută dintr-un element uşor şi agil. Semăna întrucîtva cu Ariel al lui Shakespeare; Un Ariel filozof şi ironic. Era o creaţie a aerului, dar şi a focului. Căci pe lîngă marile daruri ale inteligenţei, trebuie să remarcăm în el şi pe acelea ale sensibilităţii. Înzestrat cu o structură fizică şi nervoasă foarte mobilă, care a făcut mai tot timpul din el un om suferind, Voltaire a posedat într-un mare grad imaginaţia durerii străine, pe care o învia în sine însuşi. În aceasta s-a înrădăcinat pornirea lui de a alina o suferinţă, de a ajuta o nevoie, de a rectifica o nedreptate. Acest om foarte inteligent era şi foarte bun. Luciditatea lui s-a pus necontenit în slujba generozităţii şi a justiţiei. Inteligenţa lui nu s-a aliat niciodată cu cinismul sau îndoiala. Fondul personalităţii sale era pasionat şi arzător: mijloacele lui erau reci şi tăioase.

Cu aceste însuşiri sufleteşti, Voltaire a fost un exemplar foarte tipic al poporului francez. Veselia lui aminteşte pe-a lui Rabelais. Darul argumentării exacte şi stăruitoare pe al lui Pascal. Simţul lui pentru dreptate pe al vrednicilor magistraţi ai Franţei, pe Michel de l'Hospital, pe Montesquieu, pe Turgot. Ca toţi oamenii de seamă ai istoriei, Voltaire este şi el o personalitate profund naţională, un fiu al poporului francez în care s-au concentrat şi au crescut pînă la o potenţă înaltă capacităţi

şi virtuţi apărute în sute de ani de viaţă istorică, în timpul cărora conştiinţa acestui popor a ajuns să înţeleagă lumea şi să încerce a construi temelia coexistenţei juste a oamenilor. Dar, deşi foarte francez, iubitor al patriei şi cinstitor al tradiţiilor sale, personalitatea lui Voltaire nu vădeşte nici o urmă de îngustime şovină. Acest francez este un cetăţean al universului. A înţeles, ca nimeni altul, situaţia întregii lumi din jurul său şi a căutat să pătrundă în firea tuturor popoarelor.

Voltaire a scris în toate genurile literare şi a dat contribuţii în mai multe din ştiinţele timpului. A fost poet liric, epic şi dramatic, istoric, filozof şi fizician, critic literar şi memorialist, teolog şi jurist. Opera lui este o întreagă enciclopedie. Care este valoarea acestei contribuţii atît de variate? N-a fost un mare liric, deşi în odă, în satiră, în madrigal a produs opere care pot fi recitite cu plăcere. A consacrat unele din răstimpurile cele mai lungi şi mai harnice ale activităţii sale teatrului. Tragediile lui Voltaire, deşi prin formula lor tehnică aparţin clasicismului, aşa cum acesta se formase în secolul anterior, aduc totuşi un nou rost şi precizează o nouă funcţiune a teatrului. Teatrul devine, prin Voltaire, o tribună publică, un loc de unde epoca aude adevărurile şi primeşte îndemnurile de care avea mai multă nevoie. În *Moartea lui Cezar*, în *Mohamed* şi în alte tragedii, poetul a avut ocazia să proclame noul crez al libertăţii în lupta dusă împotriva opresiunii feudale şi a fanatismului. În acelaşi timp, Voltaire a extins considerabil sfera de motive a teatrului clasic. De unde acesta se menţinea mai tot timpul în cercul vechilor mituri ale istoriei antice, sacre şi profane, Voltaire şi-a extras adeseori temele sale din istoria patriei sau a regiunilor exotice şi în legătură cu împrejurări mai noi. În *Zaïre* am văzut că apare Luisignan, un erou al cruciadelor. În *Alzire* e înfăţişat un episod din acţiunea conchistadorilor Americii de Sud, unde setea de cîştig a capitalismului incipient a comis atîtea crime. O dată cu Voltaire, tragedia clasică devine deci socială, istorică, naţională şi modernă: poezia dramatică ulterioară va merge pe urmele deschise de el. Printre părţile cele mai valabile ale creaţiei literare voltairiene trebuiesc numărate romanele sau povestirile. Naraţiunea clasică, în Franţa, cunoştea romanul psihologic şi cel burlesc, *Prinţesa de Clèves* a doamnei de Lafayette şi *Romanul comic* sau *Eneida travestită* ale lui Scarron. Veacul al XVIII-lea introduce însă, în afară de romanul sentimental, romanul picaresc, de origină spaniolă, adică acela unde se narează aventurile unui ins care, deplasîndu-se adeseori şi schimbîndu-şi mereu condiţia, are prilejul să observe pe aceea a tuturor oamenilor şi a tuturor claselor sociale în jurul său. Le Sage dăduse o capodoperă în acest gen: *Gil Blas*. Veacul a mai produs numeroase relaţii de călătorie în ţările şi la popoarele descoperite de la Renaştere încoace. El s-a mai pasionat apoi de basmele orientale, de pildă de acelea arabe sau persane grupate sub titlul: *O mie şi una de nopţi*. Voltaire utilizează toate aceste izvoare şi le întruneşte, dar le pune în serviciul luptelor lui ideologice, scriind renumitele lui povestiri. *Candide*, *Naivul*, *Zadig*, *Micromégas*, *Prinţesa din Babilon* ş. a. sînt deopotrivă povestirile unor rătăciri prin Europa sau chiar prin întreaga lume, amestecate uneori cu elemente fantastice, menite să înfăţişeze nenorocita întocmire a societăţii contemporane, care era societatea feudală în faza ei finală. Încercări de tot felul asaltează pe eroii lui, întocmai ca pe atîţi din mulţii nenorociţi ai vremii: războaie, căderi în captivitate, rugurile inchiziţiei, pierderea bunurilor şi a libertăţii, pătimiri de pe urma prejudecăţilor şi a superstiţiilor celor mai absurde, atentatele înfumurării celor mari, mizeria la care sînt constrînşi cei mici, şi atîtea altele. Mica lume a globului nostru, pierdută în imensitatea spaţiului cosmic, este un furnicar de crime şi absurdităţi. Întocmai ca Swift

în *Călătoriile lui Guliver*, povestitorul francez are ideea să dezarmeze orgoliul opresorilor, arătînd cît e de mică ființa acestora, dacă e raportată la o altă scară a dimensiunilor. Astfel, omul din Sirius, Micromégas, ajunge pe pămîntul nostru pe care îl crede nelocuit, pînă cînd observă pe vîrful degetelor sale nişte ființe de o mărime abia perceptibilă, dar care se dovedesc pline de cruzime şi stupiditate. O furnică are dreptul să fie un tiran? Satira lui Voltaire a găsit acest mijloc pentru a umili şi dezarma orgoliul opresorilor. Unul dintre călătorii lui, vestitul Candide, este alungat în largul lumii, după ce îşi însuşise filozofia armoniei universale, care în varianta lui Leibniz, produsese maxima atît de jignitoare față de toate suferințele omeneşti, maxima potrivit căreia „lumea aceasta este cea mai bună din toate lumile posibile“. Multele încercări ale lui Candide nu justifică de loc această deviză a optimismului, propagată, desigur, de profitorii vremii. Nenorocirile care-l urmăresc o infirmă în fiecare moment. Cînd, după multe încercări de tot felul, Candide ajunge să se oprească într-o mică grădină de pe malurile Bosforului, în societatea unor prieteni fideli şi a femeii iubite pe care o căutase toată viața, dar o pierduse mereu, o posibilitate şi un înțeles al existenței omeneşti ajunge să i se lămurească „Să ne cultivăm grădina“. Lumea noastră nu este desigur cea mai bună şi nu este nici măcar bună, bîntuită precum e de atîtea nefericiri, dar omul poate să desfăşoare în mijlocul ei o activitate; el poate să muncească, devenind folositor pentru sine şi pentru alții. Comandamentul muncii este cel mai înalt dintre cîte i se pot impune omului, şi Voltaire are meritul de a-l fi recomandat, deşi munca pe care o propune el deocamdată, răspunde mai mult intereselor personale şi este o formă a individualismului şi a retragerii din lume.

În legătură cu aceste concluzii ale romanelor stă problema istorică. Voltaire a fost unul dintre creatorii metodelor moderne ale istoriei. De unde în veacul al XVII-lea istoria avea încă un caracter teologic, adică era urmărirea chipului în care providența divină se realizează în lume, aşa încît Bossuet în al său *Discurs asupra istoriei universale*, putea să-şi înceapă expunerea cu facerea lumii şi s-o termine cu triumful creştinismului, Voltaire desparte definitiv istoria de teologie. Materia istoriei este alcătuită, pentru el, din faptele oamenilor, dar nu numai din acele ale regilor şi conducătorilor politici, din împrejurările războaielor, ale alianțelor militare şi ale tratatelor, singurele despre care se ocupau vechile cronici. Pe lîngă istoria militară şi diplomatică, el introduce în expunerile sale prezentarea vieții popoarelor, a moravurilor lor, a activității lor economice, financiare, artistice şi literare, adică a ceea ce se numeşte astăzi „istoria civilizației“. Cu aceste preocupări sînt scrise opere ca *Secolul lui Ludovic al XIV-lea* sau *Încercarea asupra moravurilor şi spiritului națiunilor*. Pentru stabilirea acestor fapte el foloseşte o metodă critică, compară adică documentele şi nu primeşte ca sigure decît ştirile care sînt atestate de mai multe izvoare, mai ales atunci cînd acestea provin de la reprezentanți ai unor interese şi puncte de vedere deosebite sau chiar contrarii. Documentarea lui Voltaire este foarte bogată; ea pune la contribuție aproape toate sursele care puteau sta la îndemînă unui cercetător în vremea sa. Pe aceste căi şi scriind într-un stil grav, dar plin de varietate, care dă operelor sale istorice o mare seducție literară, Voltaire izbuteşte să se înalțe deasupra faptelor, să le cuprindă în mari perspective de ansamblu, adică să reflecteze ca un filozof asupra lor. Cu el încep deci nu numai metodele, dar şi filozofia modernă a istoriei. Întregul trecut îi apare cugetătorului ca o deasă țesătură de „crime, de nebunii şi de nenorociri“, cu toată intervenția din cînd în cînd a unui mare spirit binefăcător, apărut pentru a aduce mesajul lui

de pace şi lumină. Nici o urmă deci de idealizare a trecutului; în schimb credinţa fermă în progres, adică în posibilitatea de perfecţionare treptată a raţiunii umane şi de încorporare a rezultatelor ei în instituţiile societăţii. Epocile fericite au fost cu totul rare în trecut. Speranţa omului le proiectează în viitor. Cum putem atinge aceste ţinte?

Voltaire a fost unul din gînditorii care au contribuit mai mult la dărîmarea vechei metafizici. „Metafizica, spunea el, cuprinde două lucruri: tot ceea ce oamenii de bun simţ ştiu mai dinainte şi tot ceea ce ei nu vor şti niciodată". Metafizica este nu numai inutilă, dar şi primejdioasă. Adevărurile ştiinţei pot fi controlate prin observaţii şi experiment şi deci, atunci cînd sînt eronate, pot dispărea o dată cu progresele observaţiei şi ale experimentării. Adevărurile metafizicii sînt însă incontrolabile şi de aceea ele urmează a fi impuse prin constrîngere, ceea ce dă naştere dogmatismului, intoleranţei şi persecuţiei. Este, prin urmare, în interesul omenirii ca inteligenţa teoretică să abandoneze sterila controversă metafizică şi să se consacre cercetărilor ştiinţei. Marile posibilităţi ale acestora le demonstrase, într-o epocă apropiată, Newton, descoperitorul legilor mecanicei universale, ale legilor care domină mişcarea materiei. Pe drumurile deschise de Newton se cuvine a progresa ştiinţa modernă. Dar pentru aceasta, ea trebuie să renunţe la aşa-zisele „idei înnăscute", adică la acelea pe care divinitatea le-ar fi imprimat în spiritul omului înaintea oricărei experienţe. Voltaire aderă la poziţiile filozofului empirist John Locke, potrivit căruia toate ideile şi reprezentările minţii noastre îşi au originea în activitatea simţurilor. Dar cum experienţa ne arată că orice lucru s-a produs prin acţiunea unei cauze, filozoful trebuie să admită o cauză primă, un motor iniţial al tuturor proceselor naturale, un primum mobile, pe care îl numeşte Dumnezeu. Voltaire îmbrăţişează poziţiile deismului, adică ale unei religii filozofice, opusă religiei instituite, bisericii catolice a vremii sale. Ideea divinităţii i se pare apoi necesară pentru a înspăimînta cruzimea opresorilor. Deci „dacă Dumnezeu n-ar exista, ar trebui inventat", va exclama odată filozoful într-una din acele maxime îndrăzneţe, repetate de atîtea ori de atunci. Procesele lumii, odată puse în mişcare, se desfăşoară fără consideraţie pentru interesele omului şi, adeseori, cu o teribilă inclemenţă faţă de el. Calamităţile care se abat asupra oamenilor, epidemii, războaie, foamete, cutremure de pămînt, inundaţii, vicii şi crime, infirmă principiul armonismului care se complăcea în ideea că totul e bine în lumea aceasta. La una din aceste calamităţi a reflectat Voltaire în 1755, cînd, în urma groaznicului cutremur care a atins coastele Portugaliei, contemporanii înspăimîntaţi au comentat îndelung acest cataclism natural. Nu era el ca o experienţă menită să lichideze doctrina armoniei prestabilite a lui Leibniz? Voltaire consacră acestei împrejurări poemul său despre *Dezastrul din Lisabona*, în care denunţînd ideea că totul e bine astăzi, afirmă speranţa că totul va fi bine o dată. Binele este însă de nădăjduit de la activitatea oamenilor, menită să înmulţească cunoştinţele noastre asupra naturii, să extindă prosperitatea în jurul nostru şi să facă pe toţi oamenii să se împărtăşească din ea, să elibereze pe om de toate formele opresiunii şi exploatării, să reverse lumina cunoştinţei şi frumuseţile artei, adică să împingă pînă la ţintele cele mai îndepărtate progresele civilizaţiei omeneşti.

Voltaire nu şi-a comunicat mesajul său în forme sistematice şi grave. A preferat să glumească, să-şi alieze forţele ironiei publice. Nu numai prin atîtea din operele sale, dar şi prin cuvintele de spirit pe care i s-a întîmplat să le pronunţe, a fost unul din cei mai de seamă poeţi comici şi satirici ai tuturor vremurilor. Metoda

satirei sale este reducerea la absurd, prin dezvoltarea consecinţelor unei idei pînă în momentul în care se vădeşte nerozia pe care aceasta o ascunde. Alteori, satira sa lucrează prin ironie, adică prin simularea gravităţii atunci cînd vorbeşte despre lucruri nedemne, grosolane sau stupide. I s-a întîmplat să procedeze, precum am văzut, şi prin schimbarea perspectivei în care lucrurile sînt privite de obicei, obţinînd în această nouă lumină reliefarea absurdităţii ascunse de puterea prejudecăţilor şi de deprinderea rutinară. Ca şi alţi scriitori ai vremii, a ruşinat civilizaţia convenţională şi coruptă a epocii sale, făcînd-o să se răsfrîngă în mentalitatea naivă dar curată a unui indigen din America, ca în romanul său *Naivul*, deşi, altfel, el împărtăşea atît de puţin punctul de vedere al lui J.-J. Rousseau. Satira şi ironia lui Voltaire îşi găsesc un teren de aplicaţie nu numai în operele sale de fantezie, dar şi în cele filozofice şi epistolare, apoi în convorbirile lui notate. Trăsăturile sale de spirit au fost răspîndite apoi pretutindeni şi în toate ocaziile, şi epocii i-a plăcut să le repete. Filozoful îl întreabă odată pe un ofiţer: „ — Cum e pedepsit acela care semnează false scrisori de cachet ? — Este spînzurat", răspunde ofiţerul. „Foarte bine, — replică la rîndul lui Voltaire, — foarte bine, dar trebuie să se facă la fel aceluia care semnează scrisori autentice". Astfel de trăsături de spirit se numără cu miile în operele, în scrisorile, în amintirile despre Voltaire. Pe figura sa se schiţa un surîs permanent. Acest surîs a fost evocat odată de Alfred de Musset, în versuri rămase celebre:

„Dormi mulţumit, Voltaire? Hidosul tău surîs
Mai flutură încă pe faţa ta slăbită?"

Aceste versuri sînt destul de curioase sub pana lui Musset, care, în *Confesiunile unui copil al secolului*, a arătat înţelegere pentru faptul că trădarea marilor idealuri ale Revoluţiei era pricina tristeţii care învăluise sufletele în epoca Restauraţiei. Musset numeşte „hidos" surîsul lui Voltaire, făcîndu-l răspunzător de criza de scepticism şi de neîncredere, abătută asupra lumii, o dată ce se instalase din nou vechea putere a opresorilor. Dar Voltaire, cum am văzut, n-a propagat niciodată neîncrederea şi scepticismul, ci tocmai încrederea în viitorul omenirii şi în valoarea muncii omeneşti. Era un bătrîn de optzeci de ani cînd a mai scris versul: „Munca este zeul meu; el singur guvernează lumea". Surîsul lui Voltaire ascunde, apoi, o inimă sensibilă şi o voinţă trează.

Figura lui literară a creat noul tip social al scriitorului reprezentant al conştiinţei publice şi luptător pentru idealurile cele mai înalte ale vremii. Voltaire a pregătit deci marile figuri literare ale veacului următor, pe Victor Hugo, pe Emile Zola, pe Anatole France. Tovarăşii lui de drum în posteritate au fost, de altfel, mai numeroşi; ei au fost toţi luptători pentru dreptate şi umanitate. De aceea, numele scriitorului care a putut spune o dată despre sine: „Am făcut un pic de bine, iată opera mea cea mai de seamă", numele acestui scriitor a fost invocat ori de cîte ori puterea bestială a oprimării s-a refăcut. Asupritorii popoarelor au văzut în el o ameninţare, oprimaţii un apărător, luptătorii un aliat.

J.-J. ROUSSEAU ŞI INFLUENŢA LUI LITERARĂ ÎN GERMANIA

Împlinirea unui sfert de mileniu de la naşterea lui Jean-Jacques Rousseau pune din nou problema influenţei lui asupra dezvoltării întregii literaturi moderne şi a cauzelor acestei influenţe. Multele cercetări întreprinse în această privinţă fac posibilă astăzi încheierea că printre marii scriitori ai secolului al XVIII-lea francez n-a fost un altul care să fi lucrat cu o putere egală cu a lui la transformarea tematică şi artistică a literaturii. Concluzia aceasta apare încă mai evidentă, dacă încercăm a compara acţiunea literară a lui Rousseau cu aceea a lui Voltaire, emulul lui şi celălalt mare nume al epocii dinaintea Revoluţiei burgheze. Oricît de însemnate şi de decisive au fost contribuţiile lui Voltaire în planul ideologic, sîntem nevoiţi a spune că, pe terenul creaţiei artistice, Voltaire n-a părăsit niciodată drumurile tradiţiei clasice, a reprezentat poetica genurilor, a crezut în separarea acestora, a scris tragedii, epistole şi madrigale, ca înaintaşii lui, a arătat rezervă, ba chiar uneori ostilitate faţă de inovaţia literară, aşa încît acest mare scriitor nu numai că se leagă cu trecutul, dar este şi veriga care conduce către clasicismul tardiv şi academic, împotriva căruia au avut de luptat primii romantici.

Alta este situaţia lui Rousseau în istoria literară. I se atribuie lui introducerea sentimentului naturii în literatură. Deşi, evident, poeţi ai naturii existaseră şi în trecut, natura nu era decît cadrul evenimentelor omeneşti. Odată cu Rousseau, natura devine temă literară şi, din acest punct de vedere, inovaţia sa este deopotrivă cu a pictorilor peisagişti, flamanzi şi olandezi, ai secolului al XVII-lea. În mijlocul naturii, bucurîndu-se de farmecele ei şi descoperindu-se pe sine, apare omul solitar. Clasicii exprimaseră mai ales sentimente sociale sau, în tot cazul, acele apărute în relaţiile dintre indivizi. Faţă de aceştia şi opunîndu-li-se, la Rousseau societatea apare în forma protestului împotriva ei. Omul solitar este un desabuzat. Singurătatea în care se complace este o formă a revoltei lui. Scuturînd lanţurile sociale, care, evident, sînt acele ale societăţii vremii lui, Rousseau sau personajul ce i se substituie şi îl reprezintă îşi întoarce privirile către sine şi se mărturiseşte. „Eul" declarat de clasici „vrednic de ură", *haïssable*, dobîndeşte, astfel, drepturi de cetate literară. Prin Rousseau se introduce deci confesiunea în literatură. Şi scriitorul care vorbeşte în numele său propriu, pentru a-şi mărturisi bucuriile şi durerile,

decepţia lui socială şi fericirea în mijlocul naturii, întreaga sferă a sentimentelor lui, înzestrează cu o puternică vibraţie lirică manifestarea lui literară. Remarcăm aceeaşi împrejurare, atunci cînd observăm arta literară a lui Rousseau, procedeele lui de stil, puse deopotrivă în serviciul vorbirii emotive, fie că este vorba de largul period oratoric, în ale cărui cadenţe auzim glasul unui orator stăpînit de emoţie, fie că subliniem expresii ale afectului şi acele paralelisme în construcţie sau grupări de fraze în unităţi contextuale paralele, ca stanţele unui poem. Rousseau a devenit astfel creatorul prozei poetice în literatura franceză.

Astfel de constatări au fost adeseori făcute de istoria literară şi, potrivit lor, i se atribuie lui Rousseau o acţiune hotărîtoare în transformarea sensibilităţii şi a expresiei ei literare în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. Cu toate acestea, dacă luăm seama la datele unora din operele literare cu care acele ale lui Rousseau prezintă o anumită afinitate şi ilustrează o direcţie asemănătoare a sensibilităţii, ne convingem cu uşurinţă că aceste opere sînt anterioare lui Rousseau sau aparţin unei epoci în care acţiunea acestuia nu putuse deveni generală şi adîncă. Astfel, *Robinson Crusoe* al lui Defoe apare în 1719, *Pamela* lui Richardson în 1740, *Nopţile* lui Young în 1742, *Ossian* al lui Macpherson în 1761, *Vicarul din Wakefield* al lui Goldsmith în 1766 etc. Cu drept cuvînt Paul Van Tieghen a putut constata în *Le Preromantisme* (vol. II, 1930, p. 100 urm.): „Către 1750, se poate observa, mai ales în Anglia, în Germania, în Suedia, o mare nevoie de a da vieţii morale un fundament mai personal şi un caracter mai sentimental, nevoia de eliberare din rigoarea strict formalistă a tradiţiilor acceptate mai de grabă decît aprobate, de a întemeia viaţa interioară mai mult pe emoţie decît pe conformarea docilă la o regulă exterioară“. Şi mai departe: „Se constată în Anglia, în Franţa şi în Italia o vie mişcare de înapoiere la natură, gustul pentru rusticitate şi solitudine, pentru contemplarea cerului şi a astrelor, pentru tot ce îndepărtează pe om de oraşe şi de societate, pentru tot ceea ce, izolîndu-l de ceilalţi oameni, îl readuce către sine şi-l apropie de Dumnezeu. În sfîrşit, în majoritatea ţărilor, poezia încearcă să rupă cu genurile tradiţionale şi să îmbrăţişeze forme noi. Poemul didactic devine poem descriptiv, contemplativ şi moral; elegia devine meditaţie filozofică şi religioasă în sînul naturii. Este preferată chiar o formă ceva mai elastică, o formă care fără să aparţie în chip riguros vreunui gen se învecinează cu poema, elegie, odă, epistolă, satiră“.

Revirimentul sensibilităţii, temele şi formele literare atribuite lui Rousseau ca iniţiatorul unei epoci, sînt deci anterioare acestuia. Structura însăşi a societăţii începuse să se schimbe, în ţările Europei occidentale, începînd cu primele decenii ale secolului al XVIII-lea, mai întîi în Anglia, o dată cu ascensiunea burgheziei în regimul instituit de noua casă domnitoare de Hanovra, apoi în celelalte ţări, care, aspirînd spre un regim analog, se deschid influenţei engleze. Idealurile morale şi estetice ale vechii aristocraţii sînt înlocuite cu noile idealuri burgheze. Omului de curte i se substituie burghezul care găseşte în căldura căminului său, în farmecele naturii, în nestăvilita revărsare sentimentală, condiţiile fericirii lui. Observînd înlocuirea vechilor aspiraţii ale secolului al XVII-lea prin acele ale noului secol, Paul Hazard a întrebuinţat, pentru a caracteriza fenomenul, formula: *criza conştiinţei europene*, din care a făcut titlul unei lucrări celebre. Opera lui Rousseau nu este deci, după cum constată Van Thieghem, decît un aspect al unui fenomen mult mai general, care începe înainte de el şi ale cărui cauze sociale par a fi cele amintite mai sus.

Totuşi, deşi împrejurările par a se fi înlănţuit în felul arătat, nu este mai puţin adevărat că, fără a sta la începutul unei serii morale şi estetice, Rousseau i-a dat un impuls considerabil, ba chiar că, datorită lui, opere apărute înainte sau independent de el, şi-au cîştigat notorietatea şi au trezit reacţiunea favorabilă a gustului public, graţie influenţei exercitate de Rousseau. În această privinţă, Joseph Texte, unul din primii comparativişti moderni francezi, scrie în *J.-J. Rousseau et les origines du cosmopolitisme littéraire*, ediţia a 2-a 1909, p. 330, următoarele: „Mulţumită lui Rousseau şi scrierilor lui, au început a fi citaţi şi gustaţi (în Franţa) Sterne, Ossian, Young, Hervey, ba chiar Shakespeare el însuşi, care exprimaseră deopotrivă, într-o altă limbă, sentimente analoge cu acele exprimate de el şi care erau, întocmai ca el, sensibili, melancolici şi lirici. Admiratorii acestor scriitori, anteriori în majoritatea lor lui Rousseau, sînt admiratorii lui Jean-Jacques".

Joseph Texte se referă la împrejurări franceze, dar este probabil că situaţia constatată de el în literatura franceză s-a repetat şi în celelalte literaturi ale Europei apusene. Un curent al „sensibilităţii" a existat în toate acestea, nu numai în literatura engleză şi franceză, dar şi în acea germană şi italiană, în literaturile scandinave şi în literatura rusă, uneori cu manifestări anterioare lui Rousseau. Totuşi, printre toţi reprezentanţii curentului sensibilităţii, Rousseau pare a fi avut răsunetul cel mai mare în toate literaturile europene, încît se poate spune că, dacă n-a fost cel dintîi pentru a cînta poezia naturii, sentimentele omului singuratic în mijlocul ei şi pentru a fi deschis izvoarele, atît de zăgăzuite în clasicism, ale lirismului, i se datoreşte totuşi lui impulsul cel mai puternic şi cel mai hotărîtor în toate aceste direcţii. Influenţa lui literară s-a combinat cu influenţa lui filozofică pentru a alimenta unul din curentele de idei şi de sentimente ale timpului, acela care răspundea noilor aspiraţii ale societăţii în toate ţările amintite. Pentru a ilustra această constatare, vom grupa aci cîteva fapte din literatura germană a secolului al XVIII-lea, menite a arăta răsunetul lui Rousseau în această literatură şi alianţa ideologică a scriitorilor germani din această vreme cu opera lui.

Cunoaşterea operelor lui Rousseau este foarte timpurie în Germania; ea se produce îndată după apariţia primelor opere ale acestuia. Lessing îi consacră lui Rousseau două recenzii: una în 1751, alta în 1755, îndată după publicarea *Discursului asupra ştiinţelor şi artelor* şi după apariţia *Discursului asupra inegalităţii.* Încă din 1875, un cercetător francez, Charles Joret, în lucrarea sa: *Herder et la Renaissance litteraire en Allemagne au XVIII-e siècle*, p. 320 urm., a identificat toate izvoarele privitoare la răsunetul lui Rousseau în Germania secolului al XVIII-lea, şi care se găsesc, în afară de Lessing, la Mendelssohn şi Hamann, la Kant, la Jacobi, Herder, Heinse, Schiller, Goethe şi Klinger. Desigur, nu toate aceste răsunete au aceeaşi însemnătate, nu toate au avut la scriitorii amintiţi aceeaşi forţă de polarizare; lectura operelor lui Rousseau n-a constituit pentru toţi un eveniment capital, o experienţă de cultură decisivă. Vom reţine deci din răsunetele amintite numai pe cele mai importante, urmărindu-le în textele lor, însoţindu-le de comentarul nostru sau de acel al istoricilor literari, mai ales atunci cînd confruntarea opiniilor acestora scoate la iveală o controversă.

Este sigur că una din influenţele cele mai puternice a fost aceea exercitată asupra lui Herder. Aceasta îl citise pe Rousseau, încă din vremea studenţiei, la Konigsberg, după recomandarea lui Kant. Ecourile rousseauiste în opera lui Herder sînt foarte numeroase, şi ele au fost identificate şi grupate în marea monografie a lui Rudolf Haym, *Herder* (2 vol., 1880—1885), republicată de curînd la Aufbau-

Verlag (Berlin, 1954, p. 366 urm). Aceste ecouri manifestă o atitudine destul de schimbătoare a lui Herder faţă de Rousseau. Astfel, în timp ce într-o poezie a tinereţii, intitulată *Ueber den Menschen*, Herder îl invocă pe Rousseau ca pe călăuza vieţii lui, abia cîţiva ani mai tîrziu, în jurnalul de călătorie de la Riga la Nantes, *Journal meiner Reise im Jahr 1769*, Werke, I, Weimar (1957, p. 159), filozoful german devine plin de rezerve faţă de idolul tinereţii lui: „(Voltaire), scrie Herder, este vanitos şi insolent, (Rousseau) orgolios şi îngîmfat". Şi, mai departe: „Deşi Rousseau a luptat împotriva filozofilor, se vede totuşi că pe el nu l-a interesat justeţea, binele, raţiunea şi folosul gîndirilor sale, ci felul lor, măreţ, extraordinar, nou şi frapant". Herder acuză paradoxia lui Rousseau şi nu se sfieşte a-l numi un „sofist". Rezerve mai mari şi mai grave nu puteau fi articulate.

Rudolf Haym, care le cunoaşte pe acestea şi pe altele, crede deci a putea limita influenţa recunoscută deobicei lui Rousseau în formaţia lui Herder sau, cel puţin, socoteşte că această influenţă a descrescut şi, în cele din urmă, a dispărut. „Cu nici unul dintre scriitorii de seamă, scrie Haym *(op. cit.*, p. 369), cărora le era îndatorată formaţia sa, n-a ajuns Herder aşa de timpuriu la încheierea socotelilor".

Rudolf Haym a fost un istoric literar pozitivist. Toate judecăţile lui sînt întemeiate pe izvoare, şi nici una din ele nu-şi permite să afirme ceva dincolo de litera documentelor. Dar adevărul documentelor privitoare la faptele literare ascunde uneori semnificaţia acestor fapte, existentă în afară de documente. Astfel, în problema pe care o discutăm, nouă ni se pare mai vrednică de luat în consideraţie ideea unui alt vestit istoric literar, a lui Hermann Hettner, împotriva căruia Haym aducea precizările sale. În *Literaturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts* (folosesc ediţia a V-a, din 1909, vol. III, p. 25 urm.), după ce aminteşte relaţiile tînărului Herder cu opera lui Rousseau, Hettner scrie: „Din entuziasmul atît de viu al lui Herder pentru Rousseau au crescut acele puternice idei de transformare ale ştiinţei, şi poeziei, care sînt faptele cele mai personale şi mai permanente ale lui Herder. Mărimea lui Herder a stat în faptul că a dat îndemnurilor pornite din Rousseau o aplicare cu totul nouă şi independentă, pe care Rousseau n-a bănuit-o şi n-a încercat-o. În timp ce Rousseau a scos din intuiţiile lui fundamentale consecinţe privitoare numai la stat şi societate... Herder a mers mai departe... şi cu o admirabilă putere creatoare a dezvoltat ideile lui Rousseau în direcţia înţelegerii şi studiului esenţei intime a poeziei, a religiei şi a istoriei. În spiritul creator, sensibil şi mobil al lui Herder, chemarea lui Rousseau către natură şi origini se transformă în năzuinţa puternică şi neostenită de a cerceta originile existenţei şi creaţiei omeneşti, apoi în întoarcerea celei mai înalte culturi către aceste curate, simple şi proaspete izvoare". Însemnătatea lui Rousseau pentru Herder stă deci în faptul de a-l fi orientat către originele societăţii şi ale culturii şi de a-l fi făcut să înţeleagă, el mai întîi, apoi pe alţii după el, ce izvor de întinerire pentru cultura obosită a secolului al XVIII-lea, adică al absolutismului în faza lui finală, însemna înapoierea către sursele culturii, către poezia populară şi către înţelepciunea vechilor popoare. Influenţa lui Rousseau asupra lui Herder pare deci mult mai adîncă decît aceea ilustrată de documentele interpretate în spirit pozitivist. Cercetarea mai nouă a confirmat interpretarea adîncă a lui Hettner. Astfel, H. A. Korff, în *Geist der Goethezeit* (1923 urm., ed. a IV-a 1957, vol, I, p. 69 urm.), confirmă nu numai însemnătatea hotărîtoare a lui Rousseau pentru Herder, dar şi pentru formarea întregului curent care, în literatura germană, poartă numele de *Sturm-und-Drangperiode*: „Desigur, scrie Korff, că nu se poate spune cu exactitate cînd şi cu ce anume începe mişcarea Sturm-und-

Drang şi se poate discuta dacă trebuie să considerăm drept primele semne ale noii epoci poezia entuziastă a lui Klopstock, evanghelia profetică a lui Hamann sau impulsurile literare venite din Anglia (Shakespeare, cîntecele populare, Ossian). Toate acestea sînt deopotrivă împrejurări hotărîtoare în geneza epocii lui Goethe, şi apariţia lor a pregătit această epocă în diferitele ei domenii. Dar irupţia timpului nou, atît cît lucrurile pot fi precizate, nu este explicabilă prin nici unul din fenomenele amintite, ci prin ivirea lui Rousseau, prin care revoluţionarea timpului devine evidentă pentru toţi contemporanii. Căci, ceea ce fusese numai lupte spirituale parţiale, Rousseau le-a cuprins într-un atac nu numai în chipul cel mai puternic, dar şi cu o nouă şi mai adîncă întemeiere filozofică". Rousseau a integrat deci toate protestele speciale ale vremii, a făcut-o cu talentul cel mai puternic şi pe baza filozofică cea mai solidă, încît este drept a spune că, prin diferitele influenţe care au operat în epocă, influenţa lui a fost cea mai energică, aceea însoţită de efectele cele mai însemnate. Împrejurarea devine evidentă dacă cercetăm, mai departe, ce a însemnat Rousseau pentru cîţiva din scriitorii cei mai de seamă ai vremii.

Goethe a cunoscut de vreme operele lui Rousseau. Pe cînd era copil încă asculta *Le devin du village*, după cum aflăm din amintirile consemnate în *Dichtung und Wahrheit* (I, 3). *Noua Eloiză* îi este de asemeni cunoscută (*op. cit.*, I, 5). O altă însemnare din *Poezie şi Adevăr* (III, 13) ne aduce şi mărturia exaltării pe care o producea Rousseau în mediile intelectuale ale vremii. Amintind popularitatea de care se bucura, în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, literatura de scrisori, Goethe aminteşte pe acele ale unei anumite Julie Bondeli, „renumită ca femeie de spirit şi de merit şi ca prietenă a lui Rousseau. Oricine avusese o anumită legătură cu acest bărbat extraordinar, se bucura de o parte din gloria lui şi, în numele ei, se formase o întinsă şi tacită comunitate de credincioşi".

Dar, chiar în afară de litera acestor izvoare, nu se poate vorbi oare de o înrîurire mai generală şi mai adîncă a lui Rousseau asupra lui Goethe? Hettner este de părere că o astfel de înrîurire poate fi afirmată. „Werter şi Faust, scrie Hettner (*op. cit.*, III, p. 4) nu sînt de conceput fără Rousseau". Şi, în adevăr, îi dăm dreptate lui Hettner dacă ne gîndim la rolul avut în destinul tragic al lui Werther decepţia lui socială, avaniile suferite în societatea aristocratică în care se refugiase. Cît despre Faust, nu numai că gestul ruperii lui de vechea ştiinţă şi înapoierea lui către bucuriile simple ale vieţii, către popor şi către iubire, în prima parte a tragediei, este un gest tipic rousseauist, dar formula însăşi a fericirii ca oprire a clipei, soluţia conflictului tragic în Faust, este o formulă identificabilă în Rousseau. Astfel, în a cincea preumblare din seria *Les Reveries d'un promeneur solitaire*, Rousseau scrie: „Totul se află într-un flux neîncetat pe pămînt. Nimic nu păstrează o formă statornică, şi afecţiunile noastre legate de lucrurile exterioare trec şi se schimbă întocmai ca ele... Astfel, nu ne sînt date decît plăceri trecătoare; fericirea durabilă nu este concepută de oameni. Abia dacă în voluptăţile noastre cele mai vii, există o singură clipă în care inima ne spune: *aş vrea ca această clipă să dureze totdeauna*". Această reflecţie a lui Rousseau aminteşte destul de mult cererea pe care Faust o adresează clipei supreme a vieţii lui: „Verweile doch, du bist so schon!". Întocmai ca Rousseau, dezolîndu-se de fugacitatea bucuriilor vieţii, eroul lui Goethe trece prin toate ipostazele voluptăţii; dar clipa vrednică a fi reţinută îi apare lui Faust ca făgăduinţă a unei omeniri libere şi creatoare.

Despre influenţa lui Rousseau asupra lui Schiller s-a vorbit adeseori. Dramele libertăţii, de la *Hoţii* la *Don Carlos*, prezintă regimurile absolutiste ca întoc-

miri monstruoase prin tot ce conţineau ele ca abatere de la formele naturale de viaţă ale omului. Şi, în numele acestora, eroii tinereţii lui Schiller, dar mai cu seamă Karl Moor, declară război societăţii şi pornesc la luptă împotriva ei. Revolta lui Karl Moor doreşte restituţia drepturilor naturii în orînduirea societăţii şi în sentimentele omului; este o revoltă rousseauistă. Dar despre cultul pe care Schiller îl nutrea pentru marele francez, atestează oda adresată mormîntului lui Rousseau, o scurtă poezie a tinereţii, pe care o reproducem aici:

Monument von unsrer Zeiten Schande,
Ew'ge Schmachschrift deiner Mutterlande,
Rousseaus Grab, gegrüsset seist du mir!
Fried'und Ruh'den Trümmern deines Lebens!
Fried'und Ruhe suchtest du vergebens,
Fried'und Ruhe fandst du hier!

Wann wird doch die alte Wunde narben?
Einst war's finster, und die Weisen starben;
Nun ist's lichter, und der Weise stirbt.
Sokrates ging unter durch Sophisten,
Rousseau leidet, Rousseau fällt durch Christen,
Rousseau — der aus Christen Menschen wirbt.

(„Monument al ruşinii timpurilor noastre, pamflet etern al ţării tale natale, mormînt al lui Rousseau, primeşte salutul meu! Pace şi linişte ruinelor vieţii tale! Pace şi linişte ai căutat zadarnic. Pace şi linişte ai găsit aici. — Cînd se va vindeca vechea rană? Cînd domnea în lume întunericul, înţelepţii mureau. S-a luminat de ziuă, dar moare un înţelept. Socrates s-a prăbuşit prin fapta sofiştilor; Rousseau suferă şi cade prin creştini; Rousseau — care a vrut să facă din creştini oameni").

Elogiul lui Schiller, în care acesta găseşte ideea poetică nouă a paralelismului dintre destinul lui Socrate şi al lui Rousseau, este unul din documentele cele mai expresive ale cultului pe care epoca Sturm-und-Drang îl consacra marelui scriitor, autorul *Discursului asupra inegalităţii*, al *Noii Eloize*, al *Contractului social*, al lui *Emil*. I se asociază acela pe care i-l adresează, mai tîrziu, scriitorul care, prin drama sa *Sturm-und-Drang*, a dat numele întregului curent. În scrierea sa *Geschichte eines Teutschen der neunsten Zeit* (1796), conţinînd multe elemente autobiografice, Friedrich Maximilian Klinger descrie (în c. II) impresia primită de eroul său la citirea lui *Emil*: „Era cea dintîi carte a timpului nostru, întîia carte a vremii noi. Omul care o scrisese, concepuse gîndirea sublimă să trezească din nou, în contemporanii lui, puterea morală sugrumată prin lux, egoism, spirit şi printr-o instrucţie supra-rafinată, printr-un regim a-toate-distrugător şi care, în cele din urmă, se lichidase prin el însuşi. A făcut toate acestea cu adevărul şi îndrăzneala pe care o simţea în sine şi cu energia unei elocinţe, de care nu putea fi capabil decît acela în a cărui inimă şi în al cărui spirit locuieşte puterea morală în toată plenitudinea ei". Urmează schiţarea în trăsături foarte generale a vieţii lui Rousseau, apoi comentarul primei fraze din *Emil*: „Totul este bun, aşa cum iese din mîinile creatorului, totul se corupe în mîinile oamenilor". Meditaţia începutului lui *Emil* îi aduce eroului lui Klinger o adevărată revelaţie. „Cu eforturile şi risipa de forţe, scrie Klinger, cu care însetatul scormoneşte pămîntul pustiu al Africei, pentru a răsturna brazdele umede, sub care simte un izvor, tot astfel Ernest se ostenea cu descifrarea cuvintelor azvîrlite ca un văl peste cugetările şi simţirile, de la care aştepta

odihna sufletului. Stătea în faţa cărţii ca omul izbit de o năpastă înaintea preotesei inspirate de la Delphos, încredinţîndu-i de pe trepiedul ei un sfat al cărui înţeles nu-i este în întregime limpede... In timp ce se ostenea, soarele răsări; Ernest se gîndi încă o dată la toate ideile şi simţirile cîştigate, şi închizînd cartea preotului naturii, aşa cum se obişnuise să-l numească, se bucură în inima lui de întîlnirea nocturnă cu el".

Mărturia lui Klinger, împreună cu cele spicuite în Herder, Goethe şi Schiller, nu lasă nici o îndoială asupra marelui răsunet produs de Rousseau în literatura germană din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea şi asupra influenţei ei în îndrumarea acestei literaturi. Desigur, dacă aceste răsunete s-au putut produce şi această influenţă a putut acţiona, împrejurarea se datoreşte nevoilor şi aspiraţiilor interne ale societăţii germane. Situaţia s-a repetat în alte multe puncte ale lumii, unde o burghezie năzuind spre libertate şi putere politică afla în Rousseau, criticul cel mai lucid şi cel mai inspirat al absolutismului, vocea cu ecou mai amplu în sufletul ei. Evocarea relaţiei scriitorilor germani ai secolului al XVIII-lea cu operele lui Rousseau este numai un exemplu ilustrativ din cîte pot fi culese din celelalte literaturi ale Europei.

JOHANN WOLFGANG GOETHE

Johann Wolfgang Goethe face parte din scriitorii cărora le place să-și amintească împrejurările vieții lor, să se povestească și să se înfățișeze trăind. O trăsătură autobiografică trece prin toate operele lui și a determinat în întregime cîteva din scrierile lui cele mai însemnate. *Poezie și adevăr* face parte dintre acestea. Străbătînd o epocă lungă, în situații care l-au pus în legătură cu multe personalități, martorii vieții lui au fost foarte numeroși. Mulți dintre aceștia și-au fixat în scris amintirile, unii i-au adresat scrisori, alții au reprodus convorbirile avute cu el și i-au notat cuvintele. Materialul biografiei lui Goethe este unul dintre cele mai bogate pe care le cunoaște istoria literară. Viața lui Goethe a fost, deci, adeseori povestită cu amănunte capabile să satisfacă și curiozitatea cea mai indiscretă. Nu vom desfășura din nou șiragul tuturor acestor mărturii, dar vom reproduce din ele atîta cît este necesar pentru a stabili etapele mai importante ale formației și creației marelui scriitor și pentru a-i stabili legăturile cu epoca sa, înainte de a încerca să desprindem sensul mesajului său.



S-a născut la 28 august 1749, la Frankfurt pe Main, într-o familie care se lega, prin mamă, cu marea burghezie a orașului. Bunicul dinspre mamă era Johann Wolfgang Textor, primarul orașului. Tatăl scriitorului era consilierul aulic Johann Kaspar Goethe, fiul unui hangiu care agonisise oarecare avere. După studii juridice, consilierul Goethe dobîndise un titlu onorific, purtat fără alte veleități de a se amesteca în afacerile publice, dar cu multă strășnicie în conducerea casei și în creșterea copiilor săi. Din numeroșii copii ai soților Goethe, n-au trăit decît Johann Wolfgang și o soră mai mică, Cornelia.

Așezat pe rîul Main, la 30 km depărtare de confluența acestuia cu Rinul, Frankfurtul era, la mijlocul veacului al XVIII-lea, un oraș liber, important centru comercial și bancar, vestit prin tîrgul lui anual. Încă din secolul al XIV-lea, prinții electori ai Germaniei hotărîseră ca Frankfurtul să fie locul de alegere și încoronare a împăraților germani. Însemnătatea lui politică și economică dădea acestui oraș, vizitat de numeroși străini, o mare animație și oferea temelia dezvoltării unei burghezii prospere, din rîndurile căreia s-a ridicat și marele poet.

Educaţia lui Goethe a fost, la început, aceea obişnuită unui copil din clasa lui socială. Învăţămîntul limbilor clasice şi moderne, studiul Bibliei, elementele de ştiinţă, mai întîi cu profesori particulari, apoi în gimnaziul oraşului, sînt completate de pedagogia tatălui, mare amator de artă, printre ale cărui colecţii, amintirile aduse dintr-o neuitată călătorie în Italia ocupau locul cel mai de seamă. În 1756 izbucneşte războiul dintre Prusia şi Austria, care urma să dureze şapte ani, pentru a sfîrşi cu întărirea anexării Sileziei la Prusia, dar şi cu istovirea ţării. Francezii, aliaţii Austriei, pătrund în Germania şi ocupă Frankfurtul în ianuarie 1759. Contele Thorane, comandantul trupelor de ocupaţie, este încartiruit la etajul superior al locuinţei familiei Goethe. Băiatul este bucuros de însufleţirea care pătrunde, o dată cu acesta, în mediul altfel atît de auster al casei părinteşti. Consilierul este însă foarte nemulţumit şi conflictul cu oaspetele nepoftit nu întîrzie să se producă. Armatele de ocupaţie sînt urmate curînd de trupe franceze de teatru. Copilul unei actriţe, micul Derones, îi aduce tînărului Goethe revelaţia unui alt temperament naţional, mai spontan, mai imaginativ. Pe scena teatrului francez se reprezintă tragedii de Racine şi Voltaire, comedii de Molière şi de Sedaine. Deprinderea limbii franceze devine mai uşoară pentru tînărul admis în intimitatea actorilor, printre culise. Ceva mai tîrziu, tînărul Goethe, care intrase în tovărăşii riscante şi-şi asumase cu nevinovăţie rolul de a compune versuri remunerative pentru nunţile sau înmormîntările oraşului, simte prima lui iubire. Fata, Margareta, este tot atît de inocentă ca şi el. Dar cînd manevrele dubioase ale prietenilor sînt descoperite şi nepotul primarului Textor este împiedicat de a-i mai frecventa, o mare prăbuşire se produce în sufletul lui. Criza ia caracterul unei adevărate boli. Sănătatea îi revine treptat, prin plimbări de-a lungul apelor, prin aerul pădurilor, dar şi prin prietenia Corneliei. Tînărul, care-i observase de atîtea ori pe pictorii oraşului lucrînd pentru tatăl său sau pentru contele Thorane, încearcă şi el să fixeze în desen unele din peisajele locului natal. În octombrie 1765, cînd se simte destul de întărit, porneşte spre Leipzig, pentru a studia dreptul.

Drumul în trăsură spre Leipzig, în vremea toamnei înaintate, cu opriri la hanuri, prin peisaje măreţe sau fantastice, este destul de obositor. Marele oraş comercial al Saxoniei cunoaşte o animaţie superioară Frankfurtului. Era tocmai vremea marelui tîrg din octombrie. Străzile vuiau de forfota unei mulţimi adunate din tot Orientul. Se vedeau ruşi cu marile lor căciuli, cu cizme de piele roşie, evrei polonezi cu levitele lor, turci în caftane brodate, greci cu haine ţesute în fir. Însufleţirea era sporită de cei şapte sute de studenţi ai universităţii, cu cele două facultăţi ale ei, Paulinum şi Petrinum, facultatea de teologie şi cea de drept. Învăţămîntul literar era asigurat aici de bătrînul şi lăcrimosul Gellert, care concepea literatura ca un mijloc al edificării religioase. Figura cea mai importantă în cercurile literare ale oraşului era însă solemnul Gottsched, care, împodobit cu monumentala lui perucă barocă, reprezenta gustul clasic francez, aşa cum acesta se formase în cele două veacuri ale absolutismului regal. Vizita la Gottsched îl dezamăgeşte însă pe Goethe. Tînărul student în drept se lasă cîtva timp atras de societatea elegantă a oraşului, în mijlocul căreia vorbirea lui dialectală de acasă, hainele din stofă groasă creează la început imaginea unui provincial. Tînărul se îmbracă în haine de mătase, poartă peruca rotundă a rococoului. Dar convenţionalismul în care sfîrşea societatea absolutismului ajunge să-i repugne lui Goethe. Undeva, în apropiere, într-o mansardă, se găseşte locuinţa şi atelierul gravorului Oeser, artist clasicizant, prieten al lui Winckelmann. În atelierul lui Oeser, Goethe începe să se dezintereseze de

formalismul steril al studiilor de drept, așa cum erau predate la universitate, pentru a se lăsa mereu mai cucerit de lumea de armonioase arătări ale clasicismului greco-roman. Discipolul lui Oeser apucă acul gravorului și se încearcă pe tabelele lui. Ascultînd îndrumările maestrului, simte cum se deschide pentru el o cale către adevărul naturii. La cîteva ceasuri depărtare se află Dresda, cu marele tezaur artistic al pinacotecii ei. Goethe rătăcește vrăjit prin aceste săli. Glasuri noi se aud și prin literatură. Lessing demonstrează necesitatea smulgerii de sub suveranitatea gustului clasic francez, nevoia unei literaturi de inspirație națională. Tragedia burgheză *Miss Sara Sampson* îi stoarce lui Goethe lacrimi. O iubire studențească, pentru Kätchen Schonkopf, sfîrșește printr-o dezamăgire. Sănătatea tînărului se clatină din nou. În septembrie 1768 se înapoiază la Frankfurt.

Urmează o vreme tulbure, de dibuiri. Cei trei ani petrecuți la Leipzig se terminaseră printr-un eșec. Bătrîna domnișoară von Klettenberg îl cîștigă cîtva timp pentru misticismul sentimental în care se refugiau atîtea spirite sfîșiate de contradicțiile aglomerate către sfîrșitul vechiului regim. Goethe își alcătuiește un laborator de alchimie. Citește în voluminosul foliant al lui Welling, *Opus Mago-Kabbalisticum*. Dar cînd sănătatea îi revine, sfărîmă încă o dată zidul care îl despărțea de viață și-l închidea într-o atmosferă sufocantă, de tulburi visări. În aprilie 1770 pornește la Strassburg, anexat încă de la finele veacului al XVII-lea de către Ludovic al XIV-lea și care acum se găsea pe teritoriul francez. În zare se profila săgeata catedralei. Marele monument gotic reprezintă o întreagă lume. Gustul clasic francez îl considerase drept un produs al barbariei medievale. Constructorul lui, legendarul Erwin, era o figură pierdută în negura veacurilor îndepărtate. Goethe nu ostenește să înconjure monumentul, să-l parcurgă în toate direcțiile, să se minuneze de realismul detaliilor lui, să-i descopere raționalitatea adîncă a structurii. Din turnul catedralei privește rodnicele cîmpii ale Alsaciei, întinse departe pînă-n regiunea unde încep să albăstrească înălțimile Lorenei. Sentiment al spațiului nelimitat! Descătușare a sufletului jubilînd de libertatea lui interioară! Prietenii, sprijiniți de balustrada cea mai înaltă a turnului, deșartă un pahar de vin. Undeva, printre stufișurile depărtării, se găsește gospodăria pastorului din Sesenheim, a cărui așezare patriarhală îi amintește pe aceea a vicarului din Wakefield, eroul romanului englez al lui Goldsmith, care a stîrnit un curent de mare duioșie în sensibilitatea epocii. Goethe s-a îndrăgostit de fiica pastorului, de grațioasa Friedericke Brion. Calul îl ducea adeseori printre grădini, către pașnica și îmbelșugata casă a pastorului din Sesenheim. Altă dată, plăcerea lui de a călători și de a cunoaște îl poartă în regiunea minieră din Saare, unde observă primele întreprinderi industriale moderne și problemele de viață pe care acestea le creează.

Vremea petrecută la Strassburg este în toate privințele pentru Goethe o epocă de mari progrese lăuntrice. Universitatea are și o facultate de medicină. Învățămîntul anatomiei și al clinicii medicale recomandă metode de observație exactă, fixează imaginea omului în planul naturii. Goethe își petrece timpul printre mediciniști, asistă la disecții și la lecțiile de clinică. Un oaspete de seamă vine să caute îngrijirile facultății de medicină. Este pastorul Herder, abia cu cîțiva ani mai vîrstnic decît Goethe, dar ajuns la notorietate literară. Chinuit de o gravă boală de ochi, caracterul lui este oarecum acrimonios. Își urmărește prietenii cu epigrame sarcastice, este adeseori brusc și suportă greu contradicția. Dar ce comoară de știință și înțelepciune este mintea lui Herder! Călătorise la Paris, unde îi întîlnise pe Diderot și d'Alembert. Aspirația către formele naționale ale literaturii trece și prin sufletul

lui, ca şi prin acel al lui Lessing. Poezia este pentru el expresia spontană a geniilor naţionale. Pe acestea le aude mai bine în cîntecele naive ale poporului. Interesul pentru folclor venea din Anglia. Percy culesese aici vechile balade scoţiene. Pînă a se descoperi impostura lui Macpherson, publicul se lăsase cucerit de cîntecul măreţ, tragic şi naiv al lui Ossian, presupusul bard gaelic al Angliei precreştine. Herder îi comunică lui Goethe entuziasmul pentru Ossian. El îi pune în mînă pe Shakespeare. Experienţă hotărîtoare! În afară de Homer, i se părea că natura nu mai vorbise niciodată cu aceeaşi forţă şi cu acelaşi adevăr într-o operă poetică. Goethe are impresia unei renaşteri. Începe a căuta către lume cu priviri tinere şi uimite. Consilierul Goethe aştepta însă cu oarecare nerăbdare ca fiul său să-şi termine studiile. Acesta îşi trece deci doctoratul în drept. Şi cum simţea că drumul său nu se putea opri aci, se hotărăşte încă o dată să plece, lăsînd un suflet nemîngîiat, pe fata pastorului din Sesenheim.

La Frankfurt, în 1771, Goethe încearcă un început de carieră avocăţească. Experienţa afacerilor se îmbogăţeşte însă pe lîngă o mare instanţă. Consilierul este de părere că tînărul ar avea de cîştigat, acceptînd un loc de referent pe lîngă Camera imperială de justiţie din Wetzlar, veche şi învechită instanţă judecătorească, unde unele procese se tîrau din termen în termen timp de sute de ani. Societatea referenţilor este veselă şi formează un contrast îmbucurător cu muceda arhivă seculară, în care se încerca zadarnic să se pună oarecare ordine. Un coleg, onestul Kestner, îl introduce pe Goethe în familia logodnicei sale. Charlotte Buff domneşte cu graţie şi hărnicie peste lumea numeroasă a fraţilor şi a surorilor mai mici, rămaşi de timpuriu orfani. Goethe îi citeşte poezii. Uneori au loc lungi plimbări în trăsură. O înclinaţie puternică pentru Charlotte îşi face loc în sufletul lui Goethe, domolită de privirile cinstite ale lui Kestner, de inocenţa Charlottei. Şi, cînd înţelege că sentimentul lui ar putea ruina fericirea senină a perechii pe care o învăluia cu dragostea şi respectul lui, fuge ca un blestemat.

Mai întîi la Coblenz, în casa doamnei de Laroche, apoi din nou la Frankfurt, Goethe îşi caută drumul său de viaţă în îndeletnicirile literare. Un manuscris mai vechi dobîndeşte forme definitive. Este tragedia cu accente shakespeareane, *Gotz von Berlichingen*, „cavalerul cu mîna de fier", un erou al luptelor împotriva marii nobilimi asupritoare din secolul al XVI-lea. Reprezentant al micii nobilimi, în antagonism cu marii feudali ai vremii, întruchipaţi în piesă prin episcopul de Bamberg, figura lui Götz putea oferi materia unei lucrări dramatice acordate cu năzuinţele spre libertate ale societăţii germane, mai cu seamă ale burgheziei. Deşi nu ascunde acţiunea trădării finale, Goethe îl idealizează totuşi pe „cavalerul cu mîna de fier", ca pe acela care încercase să zguduie puterea marilor feudali, puternici încă în secolul al XVIII-lea, cînd Germania continua să fie împărţită în trei sute de state rămase sub apăsarea despotică a urmaşilor acelor vechi stăpînitori.

Cu toate lucrările literare continuate între timp, rana dragostei nefericite pentru Charlotte se cicatriza cu greutate. Dar cînd de la Wetzlar îi soseşte ştirea că unul din vechii colegi, Jerusalem, îşi pusese capăt zilelor în urma unei iubiri neîmpărtăşite, el are deodată viziunea sorţii care ar fi putut să fie a sa. Sub impresia cutremurătoare scrie în cîteva săptămîni romanul *Suferinţele tînărului Werther* şi se simte deodată „liber şi voios, vrednic să înceapă o viaţă nouă, ca după o spovedanie". Ecourile acestei scrieri se prelungesc multă vreme. Melancolia wertheriană se răspîndeşte ca o molimă şi numeroşi sînt tinerii care imită gestul fatal al eroului lui Goethe. Dacă romanul lui Goethe a produs un răsunet atît de

puternic, împrejurarea se explică prin faptul că o mare parte a tinerei generații burgheze germane se putea recunoaște în Werther. Atrăgea analogia cu sensibilitatea wertheriană, nu în ultimul rînd exasperată de aroganța păturii conducătoare, după cum o arăta episodul excluderii eroului din cercul aristocratic în care se rătăcise. Tineretul german se recunoștea mai cu seamă în acea sentimentalitate, în acea exaltată viață interioară prin care se obținea compensația multelor limite opuse manifestării ei sociale, multelor ei năzuințe spre libertate și putere. Un critic german, W. Girnus, a remarcat de curînd: „Werther este o operă critică, un protest împotriva urîțeniei realității germane, în forma unei revărsări sentimentale de dragoste. Este răfuiala lui Goethe cu subiectivismul, cu boala tinerii intelectualități burgheze din Germania vremii sale".

Prin *Götz von Berlichingen*, prin *Werther*, Goethe adusese o mare contribuție la curentul care se schița acum în literatura germană, cultul restaurat pentru formele pasionale ale vieții, pentru impulsivitatea sfărîmătoare de reguli a geniului creator. Ceea ce s-a numit Sturm und Drangperiode este forma germană a curentului european al sensibilității și în el se îngroapă definitiv, pentru gustul publicului german, domnia „regulilor" și a „bunului gust", impusă de clasicismul francez. Este o vreme care apreciază mai presus de orice caracterele titanice, pe marii rebeli. Goethe proiectează și realizează fragmentar un *Prometeu*, un *Mohamed.* Din epoca de mari frămîntări ale Reformei îl ispitește încă o dată o figură reprezentativă. Este vorba de doctor Faustus, vrăjitorul care a îndrăznit să-și vîndă sufletul lui Mefistofel, pentru a dobîndi plăcerea, știința și puterea. Întîmplarea lui mai presus de fire făcuse obiectul mai multor cărți populare, dintre care una, într-o versiune a secolului al XVIII-lea, era răspîndită de colportori la tîrgul anual din Frankfurt. Băiatul o citise și tînărul își propune acum să dezvolte tema acestui caracter titanic într-un poem dramatic. Prima formă a lui *Faust* este gata în 1775. Dar, între timp, alte multe impresii noi îl solicită.

O scrisoare a lui Lavater îi sosește la Frankfurt, în 1774. Pastorul elvețian, care își dobîndise oarecare renume prin predicile și poemele lui mistice destul de mediocre, era în acea vreme preocupat să-și elaboreze sistemul său fiziognomic. Apăruseră fragmentele fiziognomice, care trebuiau să arate cum caracterul omului poate fi citit în fizionomia lui, în expresia mobilă a figurii sale. Încercarea romantică de a descifra viața lăuntrică după singurul principiu al analogiei cu aparența sa exterioară, nu s-a putut dezvolta ca o știință, dar și-a cîștigat în epoca sa mulți admiratori. Lavater își înmulțește anchetele, cerînd pretutindeni portrete de oameni celebri, studiindu-le și adăugîndu-le comentariul său nebulos. Goethe se simte atras de principiile fiziognomicii pentru motivul, rămas deocamdată destul de învăluit, că prin ele putea fi depășit dualismul tradițional al metafizicii și religiei, în locul căruia se afirma unitatea de manifestări a naturii.

Curînd, apare Lavater însuși. Este un bărtînel plin de tact și de blîndețe. Un alt călător, în trecere prin Frankfurt, este pedagogul Basedow, promotorul filantropinismului, în drum spre Dessau, unde, răspunzînd invitației prințului Leopold von Anhalt-Dessau, trebuia să înființeze acolo institutul său model. Basedow înfățișează un alt caracter decît cel al blîndului Lavater. Discipol al lui Jean-Jacques Rousseau, ale cărui idei educative le dezvolta în metode de învățămînt întemeiate pe înclinație și stimulate prin plăcere, Basedow este o natură luptătoare, nu lipsită de oarecare brutalitate. Dialogul dintre cele două celebrități este dintre cele mai instructive pentru Goethe. Le însoțește într-o călătorie prin orașele Renaniei. La

Pempelfort se împrieteneşte cu Friedrich Jacobi şi primeşte, în ceasuri de ferventă comuniune sufletească, revelaţia panteismului lui Spinoza. Spinoza este pentru Goethe un prag. Dincolo de el cade greu poarta peste tot ce fusese mistică reverie a primilor ani de tinereţe, înclinaţie către practicele magice. Spinozismul va rămîne un element constant al viziunii goetheene a lumii.

Din nou la Frankfurt, Goethe nutreşte planuri matrimoniale. O cunoaşte pe frumoasa şi cocheta Lili Schonemann, fiica unui bancher, cu care se logodeşte. Dar gîndul de a se fixa îi stîrneşte încă o dată împotrivire. Începuse să scrie drama *Egmont*, un episod din luptele pentru libertate ale Ţărilor de Jos împotriva absolutismului coroanei spaniole. În decembrie 1774, trece prin Frankfurt Karl-August, principele moştenitor al ducatului de Saxa-Weimar, care îi arată prietenie. În primăvara anului următor apar fraţii Christian şi Friedrich von Stolberg, doi tineri poeţi afiliaţi cercului literar din Gottingen, patronat de Klopstock. Primeşte invitaţia acestora de a-i însoţi într-o călătorie în Elveţia. Călătoria este dintre cele mai vesele, cu opriri la hanuri, cu ospeţe bine stropite de vinurile Rinului. La Karlsruhe, îi citeşte lui Klopstock scene din *Faust*. Un înconjur la Emmendingen îl face s-o regăsească pe Cornelia, căsătorită cu vechiul lui prieten Schlosser. Cornelia este împotriva proiectului de căsătorie cu Lili. În Elveţia, drumul îl poartă pe călător prin Basel, prin Schaffhausen, pînă la Zürich, unde îi aşteaptă Lavater. Îl vizitează pe bătrînul Bodmer, patriarhul literaturii elveţiene, în casa care domină oraşul cu acoperişurile ei ascuţite, lacul din preajmă, imensul amfiteatru al munţilor. Se desparte de fraţii Stolberg, şi, în tovărăşia unei bune călăuze, Passavant, trece lacul şi începe ascensiunea Alpilor. Urcă Gotthardul, urmează valea rîului Reuss, bea apa îngheţată a gheţarilor, traversează podul de zăpadă, lasă în urmă pădurile de brad şi se caţără pe stîncile de pe Urseren şi Andermatt. De la refugiul din Saint Gothard, pe cealaltă clină a înălţimii, drumul cobora de-a lungul Tessinului pînă la Bellinzona, pe malurile lacului Maggiore. Dacă ar continua călătoria spre Italia? Dar imaginea lui Lili, părăsită, îl nelinişteşte. Inima i se frînge şi hotărăşte să revină acasă. La Frankfurt, o găseşte pe fiica bancherului înconjurată de numeroşi adoratori, foarte preocupată de toaletele şi relaţiile ei mondene, cochetă şi vanitoasă. Karl-August îi adresează lui Goethe invitaţia de a veni să se instaleze la Weimar. Acesta primeşte invitaţia şi porneşte către noul său destin. Pleacă sau, mai degrabă, fuge. Pe Lili n-o mai vede decît pe o fereastră, într-o seară. Fata cînta la clavecinul ei romanţa pe care Goethe i-o dedicase. O emoţie puternică îl zguduie pe poet. Dar drumul creaţiei sale avea nevoie şi de acest sacrificiu. La 7 noiembrie 1775 soseşte la Weimar, un orăşel cu şase mii de locuitori, dominat în întregime de evenimentele de la curte. Ducesa-mamă, Amalia, depusese de curînd funcţiunile regenţei. Karl-August începuse să domnească, secundat de primul ministru Fritsch, un curtean solemn, plin de respect faţă de etichetă, privind cu ochi severi prietenia ducelui cu poetul. Goethe primeşte un venit anual de 1200 taleri şi titlul de consilier privat de legaţie. I se dăruieşte o căsuţă şi o grădină pe malurile Ilmenului. În curînd, devine director al teatrului, preşedinte al comisiei de arhitectură însărcinată cu reconstrucţia vechiului castel, apoi ministru de război şi de lucrări publice, în fine, ministru de finanţe. Goethe domină toată viaţa publică a ducatului de Saxa-Weimar şi întreaga existenţă a micii curţi ducale, pe care o animă cu spiritul, cu fantezia, cu voioşia lui. La Weimar se instalase de mai multă vreme Wieland, o celebritate, autor de romane filozofice în stil voltairian, unul din primii traducători germani ai lui Shakespeare. Goethe îl făcuse să apară, ca o figură comică, într-una din far-

sele sale. Dar Wieland nu nutreşte nici un resentiment împotriva tînărului poet, care îi apărea ca un reprezentant al impulsivităţii, cultivate în *Sturm und Drang*. Ivirea acestuia în saloanele ducelui îl cîştigă în întregime. Impresia este covîrşitoare. Nicioadtă Wieland nu mai întîlnise un om atît de genial înzestrat, mai simplu şi mai firesc în toate deprinderile lui, în învelişul fizic al unei frumuseţi mai armonioase. Şi cum Wieland sacrifică şi el pe altarul neoclasic al vremii, salută în tînărul său emul o adevărată apariţie zeiască şi notează revelaţia într-o impresionantă poezie. Încă din primul timp al aşezării sale la Weimar, Goethe izbuteşte să-l aducă acolo pe Herder, ca predicator al curţii. Alţi prieteni li se alătură. Dar, mai cu seamă o femeie, baroneasa Charlotte von Stein, domină întregul cerc şi subjugă inima poetului. Este soţia unuia din funcţionarii mai înalţi ai curţii, o femeie de 33 de ani, nu prea frumoasă, dar plină de graţie, şi, mai ales, atît de măsurată şi înţeleaptă în toate manifestările ei, încît poetul simte cum toate neliniştile lui se potolesc în preajma-i. Întocmai ca Ifigenia, care are darul să calmeze delirul lui Oreste, o influenţă binefăcătoare emană din fiinţa doamnei von Stein şi-l învăluie pe poet. Excesele lui întîmpină adeseori privirile încărcate de reproşuri ale Charlottei. Mediul curţii i se pare strîmt şi apăsător noului ministru al lui Karl-August. Îl însoţeşte, deci, pe acesta într-o călătorie în Harz, apoi în Elveţia, unde, slujindu-se de ciocanul geologului, adună specimene de cristale, fosile, multe curiozităţi naturalistice. Dar cînd însărcinările lui administrative, îndeplinite de altfel cu cel mai mare succes, se aglomerează într-atîta încît simte că vocaţia lui este ameninţată, cînd convenţionalismul curţii începe să-l sufoce, se hotărăşte încă odată să dispară. Folosind prilejul concediului petrecut la Karlsbad, în ziua de 3 septembrie 1786, la orele 3 dimineaţa, fără să înştiinţeze pe nimeni de ţelurile călătoriei sale, porneşte spre Italia.

Drumul, consemnat în scrierea autobiografică şi memorialistică *Italienische Reise (Călătoria italiană)*, îl poartă prin Trent, pe malurile lacului de Garda, prin Verona, cu marii ei chiparoşi, prin Vicenza, unde admiră arhitectura clasică a lui Paladio, prin Padova, cu frescele lui Giotto şi marea ei grădină botanică, unde un palmier îi sugerează ideea că toate organele plantei sînt modificarea unei frunze primitive. Ajunge la Veneţia. Cetatea dogilor are încă vechea ei strălucire şi animaţie. Îl atrag mai puţin aici mozaicurile bizantine, cît linia clasică a unora dintre construcţii. La Ferrara vizitează închisoarea în care fusese întemniţat Torquato Tasso, marele şi iubitul poet al veacului al XVI-lea, una din victimele absolutismului. Petrece trei zile la Bologna, dar abia trei ceasuri la Florenţa. Coborînd pe drumurile Umbriei, întîlneşte mulţimea călătorilor şi pelerinilor ducîndu-se sau revenind de la Roma. La Assisi abia aruncă o privire mînăstirii sfîntului Francisc, dar studiază proporţiile templului rămas acolo din epoca romană. Traversează apoi joasele şi aridele cîmpii din preajma Romei, printre ruinele apeductelor, şi la 29 octombrie ajunge în „cetatea eternă".

Goethe rămîne la Roma pînă în februarie 1787. Este primit de pictorul Tischbeim, care îl adăposteşte în vila sa de pe Corso, în faţa palatului Rondanini. Călătorul vizitează neobosit colecţiile de artă, ruinele oraşului. Tischbein îl va înfăţişa, într-un tablou celebru, sub larga pălărie calabreză, drapat în bogata-i pelerină albă, culcat pe sarcofagiile campaniei romane, cu privirile aţintite în zare. În sufletul lui Goethe se produce o adîncă transformare şi vechi cuceriri morale se consolidează acum. Sub soarele Romei, printre atîtea amintiri ale civilizaţiei clasice, se afundă tot mai adînc în trecut misticismul domnişoarei von Klettenberg, ca şi religiozitatea sentimentală a lui Lavater. Spinoza îl îndrumase către studiul naturii, dar acesta

luase forme ştiinţifice. Încă din epoca de la Weimar, începuse să se pasioneze pentru fizică, pentru botanică, pentru arheologie. Herder îl asociase la pregătirea lucrării sale *Idei pentru istoria filozofiei umanităţii.* Află de la Herder că istoria este continuarea naturii, că omul rezumă şi concentrează în el toate energiile universului, că microcosmosul reproduce macrocosmosul. Scrierea lui Herder este adeseori deschisă şi parcursă la Roma. În această stare de spirit, Goethe nu participă de loc la aspectele catolicismului roman. Papalitatea este, pentru el, o formă a dictaturii exercitate asupra sufletelor. Asistînd la liturghia pontificală, la începutul anului 1787, Goethe notează: „Aş vrea să spun, întocmai ca Diogene, acestor cuceritori spirituali: Nu-mi ascundeţi soarele artei şi al umanităţii". Arta greacă şi idealurile antichităţii i se impun, dimpotrivă, cu atît mai multă putere. Îl studiază pe Winckelmann. Întîrzie multă vreme în Forum, cu tratatul lui Vitruviu în mînă. Preţuieşte pictura italiană a Renaşterii şi regăseşte în ea linia clasică şi armonia expresiei, pe Rafael şi Veronese. Camera sa este împodobită cu reproducerea capului monumental al Junonei Ludovisi. O lucrare mai veche este reluată. Versifică tragedia în proză *Ifigenia.* În trăsăturile eroinei, care calma delirul lui Oreste, poetul imprimă pe acele ale doamnei von Stein. Dar aceasta îi reproşează, într-o scrisoare grăbită, fuga din Weimar şi tăcerea care i-a urmat. Goethe nu se gîndeşte însă să se înapoieze. La începutul primăverii porneşte către sud. Neapole! Vezuviul fumegă în zare. Călătorul culege pietre proiectate din centrul înflăcărat al pămîntului. În Sicilia, la Palermo, ideea plantei primitive din care s-ar fi dezvoltat toate speţele vegetale i se impune încă o dată, privind bogaţii palmieri ai grădinii publice. Amintirile vechilor aşezări greceşti sînt vii pretutindeni. Deschide pe Homer şi întîrzie printre paginile *Odiseei.* Străbate toată insula, spre sud, pînă la Grigenti, şi spre răsărit, pînă la Catana. Cînd se înapoiază, furtuna îl surprinde în apropiere de insula Capri şi, cînd panica de pe corabie se linişteşte, deschide iar pe Homer şi citeşte despre peripeţiile lui Ulise. În iunie 1787 revine la Roma, unde mai rămîne aproape un an. Instalat în atelierul lui Tischbein, care plecase din nou la Neapole, desenează o parte a zilei. Alteori execută copii în capela Sixtină, sau pictează în natură. Într-o zi desenează o parte a Capitoliului, alteori Via Appia sau perspectiva asupra Romei. Acum termină *Egmont* şi *Ifigenia.* Începe să scrie *Torquato Tasso*, şi portretul nefericitului poet, atît de sensibil şi impulsiv, va deveni unul din cele mai impresionante ale întregii opere goetheene. Studiile, lucrările sale artistice alternează acum cu o veselă viaţă de societate, mai ales a pictorilor germani adunaţi aici, printre care Angelica Kauffmann îi consacră un portret în ulei. Plăcerea şi voluptatea pun stăpînire pe el. Ducele primeşte, la Weimar, confesiunile poetului. Cînd epoca romană, cu atîtea fericite rezultate pentru eliberarea lui spirituală se termină, poetul reia cu inima grea drumul înapoierii către curtea lui Karl-August. Primirea ce i se face este destul de rece. Goethe cunoaşte acum o lucrătoare, pe Christiane Vulpius, care îi va dărui peste cîţiva ani un fiu, botezat cu numele ducelui, dar care nu va deveni soţia lui decît după optsprezece ani. Legătura cu Christiane este simplă şi naivă. Imaginea ei este fixată împreună cu multele amintiri aduse de la Roma, în seria *Elegiilor romane*, poezie în distihuri elegiace inspirate de Properţiu şi Tibul, în care va celebra cultul artei antice, al vieţii şi al voluptăţii. Un eveniment de o importanţă covîrşitoare se produce în aceeaşi vreme. Izbucneşte revoluţia franceză.

Cînd sosesc primele ştiri despre evenimentele revoluţionare din Franţa, există destule spirite în Germania capabile să se deschidă noilor idei. Există o stare de opinie favorabilă ideilor de libertate. Goethe nu era străin de aceasta, ba chiar el

este unul din aceia care, prin unele din lucrările tinereţii sale, prin *Götz von Berlichingen*, prin *Egmont*, contribuise s-o creeze. Deşi critica socială era, în dreapta Rinului, mai înapoiată decît în Anglia şi Franţa, nu se poate spune că ideile filozofilor iluminişti nu fuseseră absorbite şi aici de cercurile interesate de cauza libertăţilor burgheze. Lessing şi Klopstock, fraţii Stolberg, Voss şi Georg Forster, Herder şi Schiller, şi atîţia alţii, au vibrat la evenimentul revoluţionar. Goethe va pune şi el, în gura unuia din personajele sale din *Hermann şi Dorothea*, cuvintele de amintire a emoţiei care cuprinsese pe germani auzind despre noul regim al „libertăţii, egalităţii şi fraternităţii". Amintirea notată în *Hermann şi Dorothea* alcătuieşte însă un omagiu tardiv adus revoluţiei franceze şi numai în acest unic moment al ei, căci, altfel, poemul proslăveşte viaţa idilică a micii burghezii germane, opuse frămîntării revoluţionare, prezentate ca esenţial deosebite de firea poporului german. Pentru moment, şi spre deosebire de Schiller şi Kant, atitudinea ministrului lui Karl-August e nu numai rezervată, dar chiar ostilă evenimentelor revoluţionare, pe care comedia *Generalul cetăţean (Der Bürgergeneral)* încearcă să le bagatelizeze. Era în firea lui Goethe o dualitate, un contrast, pe care Friedrich Engels le-a caracterizat o dată, în recenzia consacrată cărţii lui Karl Grün, apărută în 1846, *Despre Goethe văzut din punct de vedere omenesc*: „În operele sale — scrie Engels — Goethe are o dublă atitudine faţă de societatea germană din vremea sa. Uneori o priveşte cu duşmănie, caută să scape de societatea care îi repugnă, ca în *Iphigenia*, şi mai ales în timpul călătoriei în Italia. Se ridică împotriva ei ca Gotz, Prometeu şi Faust, iar ca Mefisto o împroşcă cu sarcasmul cel mai amar. Alteori, dimpotrivă, îi este prieten, i se „adaptează", cum e cazul în majoritatea *Xeniilor blînde*, şi în multe din scrierile sale în proză, o sărbătoreşte, ca în *Cortegiul măştilor*, ba îi ia chiar apărarea împotriva mişcării istorice care o asaltează, cum e cazul în toate scrierile în care aminteşte de revoluţia franceză". Dualitatea lui Goethe este indiscutabilă şi poate fi explicabilă prin faptul că marele poet era descendentul patricienilor din Frankfurt, un notabil al vremii sale, ministrul ducelui de Saxa-Weimar; dar marea lumină a spiritului său i-a îngăduit să îndrepte uneori priviri departe-văzătoare în viitorul societăţii omeneşti.

În 1792, coaliţia puterilor feudale ridică armata împotriva Franţei revoluţionare şi burgheze. Ducele de Weimar porneşte în fruntea unui regiment. La Mainz, întîlneşte societatea doamnelor emigrate, aşteptînd ca soţii lor, înrolaţi în armata coaliţiei, să pătrundă în Franţa şi să restaureze absolutismul. Armatele aliate, comandate de regele Prusiei şi de ducele de Braunschweig se găsesc faţă-n faţă cu trupele franceze, conduse de generalul Dumouriez. Cele dintîi, numărau optzeci de mii de soldaţi, în timp ce celelalte nu dispuneau decît de treizeci de mii. Succesul aliaţilor părea deci asigurat şi emigraţii îşi închipuiau că vor fi primiţi ca nişte eliberatori de către populaţie. Iluzie zadarnică, repede dezminţită! Invadatorii ajung la Verdun şi-l depăşesc. Traversează rîul Aisne şi pătrund în Champagne. Dumouriez se instalase pe înălţimile de la Valmy, unde făcuse joncţiunea cu trupele lui Kellermann, care înaintase de la Metz. Sosise momentul angajamentului definitiv. Infanteria prusacă atacă. Kellermann deschide focul de artilerie. Dumouriez respinge cu baioneta pe grenadierii prusaci şi-i azvîrle în derută. Dezastrul trupelor aliate devine evident pînă către seară, cînd Goethe exclamă în faţa unei asistenţe: „Din acest loc şi din această zi datează o nouă epocă în istoria lumii şi voi veţi putea spune că aţi asistat la începuturile ei". În adevăr, victoria trupelor franceze la Valmy dădea deplina ei temeinicie revoluţiei, care dovedea că se poate sprijini

pe întregul avînt al naţiunii. Înapoiat la Weimar, Goethe nu se bucură multă vreme de pacea căminului regăsit, căci coaliţia doreşte cel puţin să respingă trupele franceze din Renania.

Abia apoi aşezarea lui la Weimar dobîndeşte liniştea ei definitivă. Începe lunga şi rodnica lui prietenie cu Friedrich Schiller. La început, există distanţe şi răceli între ei. Schiller admiră la Goethe pacea adîncă a spiritului, seninătatea lui greacă. El, Schiller, este un spirit neliniştit, căutînd mereu unitatea pierdută cu lumea, cu natura. Măreaţa linişte goetheană naşte în Schiller, la început, un sentiment tulbure: „Încerc pentru el sentimentele lui Brutus pentru Caesar", scrie Schiller. Dar cu timpul încrederea şi iubirea reciprocă îşi fac loc. Goethe consimte să colaboreze la revista lui Schiller, „Die Horen". Compun împreună vestitele epigrame sarcastice, *Xeniile*, în hexametrii cărora defilează atîtea din figurile şi situaţiile epocii, atîtea din ideile frămîntate pe-atunci. Schiller scrie, în vremea aceasta, renumitele lui balade. Goethe se încearcă, la îndemnul prietenului său, în acelaşi domeniu şi cîteva din capodoperele lui iau naştere în această împrejurare. Într-o corespondenţă activă, discută probleme ale creaţiei literare şi cei doi prieteni îşi comunică reflecţii înţelepte şi adînci despre condiţiile poeziei epice, ale dramei. Schiller se găsea acum, în apropiere, la Jena, unde ocupa catedra de istorie universală la Universitate. Se adunaseră acolo cîteva din spiritele cele mai de seamă ale Germaniei, filozofii Fichte şi Hegel, lingvistul Wilhelm von Humboldt, geograful Alexander von Humboldt, filologul clasic şi poetul Voss, traducătorul lui Homer. Întregul cerc de la Jena dezvoltă, într-un fel oarecare, poziţiile pe care Goethe le cucerise pentru epoca sa. La Weimar se opreşte, cîtva timp, o călătoare ilustră: este doamna de Staël, refugiată din Franţa, proclamînd protestul ei împotriva dictaturii lui Napoleon. Doamna de Staël pregăteşte o carte asupra Germaniei şi-şi adună material de informaţii. Vizita la Goethe nu dă însă toate rezultatele sperate. O mare mîhnire îl covîrşeşte curînd pe poet. La 9 mai 1805 moare Schiller. Dispărea unul din spiritele cele mai înalte şi unul din caracterele cele mai nobile ale Germaniei. Mai tîrziu, luînd în mînă craniul poetului, va admira urma însăşi a divinităţii lucrînd asupra materiei vii. Va scrie atunci *Oda la craniul lui Schiller*.

Între timp, mari lucrări se închegaseră. Apăruse *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister*. Prima parte a noului *Faust* este aproape gata şi va apărea în curînd. Dar, în 1806, zgomotul armelor se aude din nou. Prusia declară război Franţei. Are loc bătălia de la Jena. Francezii pătrund în Weimar şi locuinţa poetului nu este, la început, cruţată. Obosită de încercările pe care Napoleon le impunea Europei, lumea doreşte pacea. La 27 septembrie 1808 începuse congresul de la Erfurt. Goethe se află printre notabilii aflaţi acolo. Napoleon îl primeşte în audienţă. „Domnule Goethe, sînteţi un om", îi spune împăratul. Opera poetului îi era de mult cunoscută. Werther îl însoţise în timpul campaniei în Egipt şi, cum venise vorba despre tragedie şi despre rolul destinului în astfel de opere literare, împăratul rosteşte o maximă a orgoliului: „Destinul este astăzi politica". Se părea că duhurile răsculate ale războiului se vor potoli. Marile lucrări literare sînt continuate: *Poezie şi adevăr*, *Anii de călătorie ai lui Wilhelm Meister*, partea a doua a lui *Faust*. În 1812, aflîndu-se la băi, la Teplitz, îl întîlneşte pe Beethoven. Cei doi mari oameni îşi fac adeseori împreună plimbarea lor de dimineaţă. Într-o zi, înaintînd pe promenadă, văd venind spre ei un grup în care disting familia imperială austriacă. Goethe se retrage în marginea drumului salutînd adînc. Dar Beethoven îşi trage pălăria pe ochi şi, fixîndu-şi solid mîinile la spate, înaintează fără să privească în lături şi trece mai departe,

spintecînd grupul imperial. În aceeaşi vreme, o nouă mare tulburare cuprinde lumea. Napoleon invadează Rusia. Moscova arde. Trupele franceze se retrag în derută. Împăratul goneşte cu sania, căutîndu-şi salvarea. Un mare dor de pace, de voluptate în nevinovăţie, îl cuprinde pe poet. Din adîncurile trecutului şi ale orientului îl ademeneşte figura marelui poet persan, a lui Hafiz. Şi, ca şi acesta, el scrie mici cîntece consacrate plăcerii şi înţelepciunii: *Divanul occidental-oriental*. După cîţiva ani, o nouă mare durere. Moare Christiane. Fusese o tovarăşă de viaţă plină de voioşie, simplă şi harnică. Îl iubise, iar el îi dăduse sufletul său, cu toată înfumurarea mediului curtean de la Weimar, care nu privise niciodată cu ochi buni pe această femeie din popor devenită soţia celui mai mare poet al Germaniei. După cîţiva ani, în 1821, Goethe cunoaşte la Marienbad pe o fată de şaptesprezece ani, pe Ulrike von Levetzow. O regăseşte după doi ani, cînd poetul, ieşit dintr-o gravă criză cardiacă, venise să caute din nou tămăduirea la Karlsbad. Un val nou de tinereţe îl pătrunde şi-l înalţă. Poetul va face odată observaţia: „Geniul este o pubertate repetată". Bătrînul de 74 ani cere mîna Ulrikei. Şi, cînd doamna Levetzow, exprimîndu-şi recunoştinţa pentru onoarea ce i se făcuse fiicei ei, trebuie totuşi s-o decline, ceva se prăbuşeşte în sufletul lui Goethe. Renunţarea era acum partea lui. Pe drumul de înapoiere la Weimar, în trăsură, se adună cuvintele solilocului său, se înlănţuie ritmic, se punctează prin rime. Ia astfel naştere unul din cele mai tulburătoare poeme ale lui Goethe, *Elegia din Marienbad*, cîntec al dorului şi al renunţării.

Ultimii ani de viaţă ai lui Goethe sînt ai unui patriarh. Renumele lui pătrunsese pînă departe şi oricine doreşte să-l vadă şi să-l asculte sau să-l studieze. Îl vizitează filozoful francez Victor Cousin, călătorul şi arheologul Jean-Jacques Ampère, criticul literar Saint-Marc-Girardin. Sculptorul David d'Angers imprimă o medalie cu efigia sa. Carlyle publică în Anglia mari studii asupra lui Goethe, Gérard de Nerval traduce *Faust* în limba franceză. Apare şi o traducere a lui Fréderic Stapfer, pe care o ilustrează Delacroix. Într-o zi, marele bătrîn primeşte vizita poetului şi revoluţionarului polonez Mickiewicz. Un copil de geniu, muzicianul Felix Mendelssohn-Bartholdy, îi este prezentat. Într-o zi, poposeşte la casa din Weimar şi un tînăr călător, care cobora din Harz: era Heinrich Heine. „Cu ce treburi aţi venit la Weimar, domnule Heine?" „Treburile mele s-au sfîrşit îndată ce am călcat pragul casei excelenţei voastre", răspunde tînărul poet care-i trimisese volumul său, răsfoit de Goethe fără mare atenţie. „Şi ce lucrări literare mai întreprindeţi acum?" „Scriu un Faust", răspunde muşcător vizitatorul. Unul din ultimii oaspeţi ai lui Goethe este desenatorul şi prozatorul englez Thackeray, viitorul autor al *Bîlciului deşertăciunilor*. O mare durere îl încearcă din nou pe Goethe, cînd primeşte, de la Neapole, vestea morţii fiului său, August, natură violentă şi tulbure, apăsată de greutatea moştenirii pe care o primise în sîngele lui. Sănătatea bătrînului era din ce în ce mai rea. Către sfîrşitul anului 1830 suferise o hemoragie pulmonară. Se restabileşte cu greu. La începutul lui 1832, după ce scrisese ultimele scene ale lui *Faust*, boala revine. În ziua de 22 martie coboară în fotoliu, şi, cum i se pare că în cameră se întunecă, bătrînul cere „mai multă lumină". Sînt deschise larg obloanele, dar în aceeaşi zi Goethe închide pentru totdeauna ochii.



Cine urmăreşte evenimentele vieţii lui Goethe şi principalele ei etape, trebuie să constate că, printre operele poetului şi cugetătorului, propria lui viaţă a fost

una din cele mai de seamă. În *Wilhelm Meister*, Goethe va scrie o dată: „Totul în afară de noi şi, după cum pot spune, totul în noi este doar element; dar adînc în noi locuieşte forţa creatoare care poate face ceea ce trebuie făcut şi care nu ne îngăduie să ne odihnim cîtă vreme, într-un fel sau altul, n-o vedem realizată în afară de noi înşine". Viaţa lui Goethe a fost continua prelucrare a acestui element dinafara şi dinăuntrul său. Viaţa lui a fost o operă. Povestindu-se adeseori şi introducînd elemente ale biografiei sale în atîtea din operele lui, Goethe ne-a făcut să vedem cum s-a construit treptat, ajungînd în cele din urmă la sensurile cele mai înalte ale existenţei. Copilul şi adolescentul au tras din priveliştile şi întîmplările vremii elemente care au intrat cu un rol hotărîtor în formarea personalităţii şi operei scriitorului. O vorbă auzită, o situaţie la care a asistat, un om întîlnit, reapar în amintirea lui, uneori după decenii, pentru a desprinde o învăţătură, pentru a constitui o imagine a poeziei. Experienţele lui Goethe coboară în adînc şi urcă de-acolo din nou la suprafaţă, cu un rol pilduitor pentru viaţă şi creator pentru operă. Memoria scriitorului a păstrat tot trecutul său, dar nu ca pe un depozit mort, ci ca pe o materie maleabilă. Din această pricină, nu există moment al operei lui Goethe în legătură cu care să nu putem înregistra un răsunet autobiografic. Viaţa şi opera lui se întrepătrund tot timpul şi alcătuiesc o unitate solidară. Astfel, poezia lui lirică nu poate fi înţeleasă fără multele episoade ale iubirilor, ale desfătărilor şi durerilor lui. Goethe n-a fost un poet de teme, ci unul la care creaţia lirică izbucneşte direct din evenimentul trăit. „Cele mai de seamă opere ale poeziei — va spune el o dată — sînt poezii ocazionale". De aceea, în cîntecele sau în poemele mai largi ale lui Goethe nu întîmpinăm nici o urmă de retorică, nici un joc zadarnic al imaginaţiei, ci necontenit prezenţa întregului om viu, cu reacţiile lui descătuşate chiar în momentul cînd a simţit nevoia să ia pana în mînă. Sinceritatea şi spontaneitatea liricii goetheene sînt neîntrecute. În dramă, în roman, în poemul idilic sau filozofic, aceeaşi legătură cu viaţa trăită. În faţa unei opere a lui Goethe ne întrebăm cărei împrejurări a vieţii îi corespunde, cărei probleme personale îi dă o soluţie. Cînd scrie romanul *Werther*, el se eliberează de apăsarea distrugătoare a unei iubiri nefericite. *Ifigenia* este expresia aspiraţiei lui către linişte şi seninătate. *Torquato Tasso* cristalizează răfuiala lui cu micul suveran absolutist de la Weimar. Întrepătrunderea vieţii cu opera a devenit mai cu seamă evidentă în *Faust*. I-au trebuit poetului peste şaizeci de ani pentru a compune acest vast poem, cel mai de seamă al întregii sale opere. Lungul răstimp al compunerii lui *Faust* se explică prin nevoia poetului de a trăi, de a acumula experienţele, de a lumina în sine sensul adînc al mesajului său, mai înainte de a găsi soluţia conflictului schiţat încă din primii ani ai activităţii sale scriitoriceşti.

Am spus însă nu numai că opera lui Goethe este în toate punctele ei îndatorată vieţii sale, dar şi că această viaţă este o operă. Goethe a trăit din plin, cu o intensitate, cu o participare la evenimente, pe care nu o egalează, în epoca respectivă, decît Byron, către care s-a îndreptat totdeauna admiraţia lui. Un om cu care leagă prietenie, o femeie iubită, o nouă situaţie de viaţă devin pentru el prilejurile unor experienţe trăite cu o neasemuită intensitate şi pînă la ultimele lor consecinţe. Rolul prietenilor a fost hotărîtor în toată viaţa lui Goethe. Behrisch la Leipzig, Herder la Strassburg, Merck şi Jacobi în epoca preweimariană, Schiller la Weimar şi atîţia alţii dintre oamenii întîlniţi şi iubiţi vreodată au marcat legături din care Goethe a ieşit totdeauna, nu numai transformat, dar îmbogăţit şi înălţat. Iubirile lui l-au înlănţuit, de asemenea, cu o putere imensă şi, uneori, l-au zguduit pînă la limita

rezistenței morale. Puțini oameni au iubit mai pasionat și puțini au suferit mai adînc, atunci cînd au trebuit să se smulgă din lanțurile iubirii. Cînd s-a găsit în fața unei situații inedite, cînd a descoperit o înfățișare nouă a lumii, a naturii sau a culturii, a extras din ea tot ce putea vorbi sufletului său și tot ce-l putea desăvîrși. Vizitarea pinacotecii din Dresda, studiul catedralei din Strassburg, ascensiunea Alpilor elvețieni, călătoria în Italia sînt treptele pe care s-a produs continua înălțare a lui Goethe. Cînd a trecut printr-o durere și a trăit o dezamăgire, suferința lui a devenit boală. S-a prăbușit, ca adolescent, cînd a trebuit să se despartă de Grete, la Frankfurt. S-a întors cu sănătatea zdruncinată și cu sufletul pustiit de la Leipzig, după ce trăise eșecul primelor lui studii și dezamăgirea dragostei pentru Kätchen. A stat în pragul sinuciderii după episodul iubirii sale pentru Charlotte Buff. Dar a știut să se salveze în ultimul moment, să renunțe sau să rupă, făcîndu-și violență sieși și necruțînd-o nici altora. Și, cînd s-a găsit în punctul cel mai adînc al căderii, a început îndată procesul revenirii la viață, al refacerii și reclădirii. Puterea de regenerare a poetului este una din cele mai miraculoase. Întocmai ca Faust, ascultînd clopotele de Paști, sau ca același erou, deșteptîndu-se vindecat din somnul greu al tulburării provocate de tragicul sfîrșit al Margaretei, Goethe a simțit mereu puterea binefăcătoare a vieții care revine, a energiilor care se adună din nou, a noii încrederi acordate lumii și omului. Cînd curba puterilor regenerate se găsea la punctul cel mai înalt și cînd pulsul vieții bătea mai puternic și mai plin, cîntecul lui Goethe se înălța cu o jubilare, cu o fericire de a trăi, ale cărei accente au fost rareori egalate în literatura universală. Și poetul, ca și omul, care a atins punctele cele mai adînci ale durerii, s-a înălțat și pînă la culmile cele mai înalte ale bucuriei. A fost deci un „om", cum am văzut că l-a numit Napoleon o dată, un om în cel mai deplin înțeles al cuvîntului. A trăit viața în toate căderile și ascensiunile ei. Dante nu l-ar fi putut niciodată meni cercului infernal în care a așezat pe călduți și pe indiferenți.

Dar diferitele epoci ale vieții lui Goethe s-au întrunit și compus pînă la urmă în ciclul întreg al vieții sale, la sfîrșitul căreia el a putut adresa poporului german și omenirii întregi mesajul său. Venea din lumea burgheziei renane. A trăit din plin viața vechiului oraș natal și a patriei sale apropiate, i-a colindat împrejurimile, i-a observat oamenii, i-a cercetat istoria. A fost un renan și un cetățean al orașului liber Frankfurt. A dorit să devină și un german și de aici pornește îndemnul lui necontenit de a-și schimba locul așezării, de a înfige cîte o rădăcină în alt punct al Germaniei. Gotz von Berlichingen ne duce în Franconia și în Bavaria. Faust este un erou saxon. Pe Wilhelm Meister rătăcirile lui îl poartă prin punctele cele mai variate ale peisajului german. A fost un german, dar n-a fost un german șovin. Nici o urmă de îngustime, de închidere meschină sau plină de ură în orizontul mărginit al țării sale. Patria este pentru el un loc de unde privește lumea. Copil încă, este atins de influența franceză. Își însușește limba franceză, apoi pe cea engleză și italiană. Cunoaște foarte mult din folclorul lumii și, într-o vreme, se pasionează pentru cel sîrbesc. Întreține legături de corespondență cu mulți oameni de seamă ai epocii sale, cu Walter Scott și cu Byron. Urmărește mișcarea științifică a lumii întregi: este la curent cu lucrările lui Geoffroy de Saint Hilaire și ale lui Cuvier. Nu numai literaturile antichității și ale vechiului orient, dar și cele străine ale lumii moderne nu au nici o taină pentru el. Pe cine nu citește? Pe Beaumarchais, Beranger și Robert Burns, pe Byron, Carlyle și Chateaubriand, pe Fenimore Copper, Paul-Louis Courier, Casimir Delavigne și Jacques Delille, pe Alexandre Dumas, Fielding și Goldsmith, pe Guizot, Hugo, Merimée și Sainte-Beuve, pe Metastasio, Richardson,

Sterne, Walter Scott şi Manzoni. Este cel dintîi care recunoaşte talentul şi înţelege toată originalitatea lui Stendhal. Traduce după un original rătăcit în Germania şi aduce la cunoştinţa generală, în această formă mai întîi, *Nepotul lui Rameau* al lui Diderot, un autor pentru care avea o mare admiraţie. Pe masa lui sosesc numerele noi din „Edinburgh Review" şi din „Le Globe", prin care se ţine la curent cu ultimele opere ale francezilor. Este cel dintîi care a pronunţat cuvîntul de „literatură universală" şi care, întrebuinţîndu-l, a denumit fenomenul circulaţiei mondiale a bunurilor culturii, fără de care lumea modernă nu poate fi înţeleasă. La 31 ianuarie 1827, el îi spune lui Eckermann: „Văd din ce în ce mai limpede că poezia este un bun al întregii omeniri... "

Tendinţa lui cea mai evidentă este de a cuprinde omul în totalitatea lui. În această privinţă, continuă cea mai bună îndrumare a Renaşterii. Este un *uomo universale*, în înţelesul pe care italienii Renaşterii îl dădeau acestui cuvînt. Şi, după cum orizontul său nu dovedeşte nici o parţialitate, întrucît priveşte meritele şi activitatea celorlalte naţiuni, tot astfel interesul lui urmăreşte toate formele de manifestare ale spiritului omenesc şi li se asociază în toate străduinţele lor. Este poet, gînditor, naturalist şi, în unele momente, artist plastic. De la Leonardo da Vinci nu mai apăruse în cultura lumii o personalitate atît de completă. În afară de operele lui literare a îmbogăţit tezaurul ştiinţific cu fapte de observaţie şi noi teorii în optică, anatomie, mineralogie, biologie. Era la curent cu noile progrese ale arheologiei şi cunoştea, ca puţini alţii în vremea sa, istoria artei vechi şi moderne. A fost un colecţionar de artă şi de obiecte naturalistice dintre cei mai avizaţi. Casa lui era un muzeu cu mai multe secţiuni. A fost tot timpul atras de teatru, pentru care a scris necontenit şi pe care i-a plăcut să-l dirijeze la Weimar, ca director şi ca regizor. A apărut şi pe scenă de mai multe ori. A făcut mare impresie chipul în care a interpretat rolul lui Oreste, în propria lui tragedie *Ifigenia.*

Nu era, de altfel, numai om de cabinet, ţintuit la masa de lucru şi în bibliotecă, acaparat de manuscrisele şi de colecţiile lui. Iubea natura şi căuta mereu tovărăşia munţilor, a pădurilor şi a apelor. Străbate Rinul în tot parcursul său, parcurge călare Alsacia şi Lorena, urcă munţii Harzului şi ai Elveţiei. Este un alpinist intrepid. Unele din călătoriile lui le face pe jos. Nu dispreţuieşte viaţa de societate şi, ca mulţi din reprezentanţii claselor conducătoare ale vechiului regim, el înţelege să lege de o plăcere a sociabilităţii fiecare zi a vieţii. Într-una din poeziile lui, în *Oamenii veseli din Weimar* (*Die Lustigen von Weimar*), descrie ciclul feeric al săptămînii, împlinindu-se din petrecerea fiecărei zile. Nu avea nici un moment vid şi n-a cunoscut niciodată lenea sau plictiseala. Acest mare visător era şi un om dintre cei mai activi şi mai practici. A îndeplinit cu multă destoinicie diferitele funcţiuni care i s-au încredinţat. Îşi dirija bine propriile lui interese, şi gospodăria lui, confortabilă şi elegantă, era dintre cele mai temeinice. Deşi, în cursul vieţii sale, a fost de mai multe ori grav bolnav, se bucura totuşi de o vitalitate ce triumfa totdeauna peste încercările trupului. Frumuseţea şi splendoarea lui fizică, mult lăudate de contemporani, au fost temelia vigorii lui intelectuale şi morale. După ce a murit, Eckermann a dorit să mai vadă încă o dată rămăşiţele pămînteşti ale aceluia în care se deprinsese să recunoască unul din exemplarele cele mai de seamă ale speţei noastre, un om asemeni zeilor. Pagina scrisă de Eckermann cu această ocazie este una din cele mai mişcătoare din cîte s-au scris vreodată: „A doua zi dimineaţă, după moartea lui Goethe, m-a cuprins dorul să mai văd încă o dată învelişul lui pămîntesc. Credinciosul lui servitor, Friedrich,

mi-a deschis odaia în care fusese depus. Întins pe spate, se odihnea ca un om cufundat în somn. Linişte adîncă şi tărie domneau peste trăsăturile figurii sale nobile şi măreţe. Fruntea puternică dădea impresia că adăposteşte încă gîndirea. Aş fi vrut să iau o buclă din părul său, dar respectul m-a împiedicat să i-o tai. Corpul gol era învăluit într-un cearceaf alb. Friedrich dădu pînza la o parte şi am rămas uimit atunci de splendoarea zeiască a formelor lui. Pieptul era neobişnuit de puternic, lat şi arcuit; braţele şi coapsele pline, musculoase; picioarele delicate aveau forma cea mai pură şi nicăieri nu se vedea vreo urmă de grăsime sau de slăbiciune şi decădere. Stătea în faţa mea un om desăvîrşit, în cea mai deplină frumuseţe a lui, şi încîntarea resimţită m-a făcut să uit o clipă că sufletul nemuritor părăsise un astfel de înveliş. Mi-am aşezat mîna pe inima lui; pretutindeni o adîncă tăcere, şi m-am tras atunci deoparte, pentru a lăsa lacrimile reţinute să curgă în voie".



Goethe a participat la multe curente artistice şi de idei ale vremii sale, pe care le-a sprijinit şi ilustrat prin opere de mare însemnătate şi contribuţiile lui întregesc o operă unică şi profund originală. Căci, peste tot ceea ce are comun cu timpul său, el face încă un pas mai departe, un pas de uriaş, prin care atinge timpul noastru şi se leagă cu năzuinţele cele mai actuale. Începuturile sale literare coincid cu perioada Sturm und Drang. Scrie atunci drame ale libertăţii şi un roman sentimental, îi preamăreşte pe titani. Stilul său are tensiunea vremii. Scrie sacadat, cu expresii încărcate de afect, cu multe fraze exclamative. Se simte într-o vreme atras de mistica pietistă, de magie şi de alchimie. Dar chiar de pe-atunci face descoperirea artei antice, relevată germanilor de Winckelmann. Curentul acesta se desfăşoară paralel cu celălalt, pînă cînd călătoria în Italia îl face să triumfe şi se cristalizează într-o nouă serie de opere. Adeptul curentului Sturm und Drang devine neoumanist. Ce a fost arta şi cultura antică pentru germanii de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea putem spune astăzi mai bine. Multele contradicţii care se aglomeraseră către sfîrşitul vechiului regim, viu simţite de burghezia aspirînd către puterea politică pe care dorea s-o smulgă feudalităţii, după ce obţinuse prosperitate economică şi o mare influenţă în cultură, acele nenumărate contradicţii au putut fi eliminate de francezi prin revoluţia lor burgheză. Burghezia germană nu era însă destul de puternică pentru a face şi pentru a izbuti într-o revoluţie. Ea încearcă atunci să depăşească contradicţia, să ajungă la unitate, la o nouă împăcare cu lumea, orientîndu-se după modelul antic, mai cu seamă după cel grecesc, în care poeţilor şi teoreticienilor germani, începînd cu Winckelmann, li se părea a recunoaşte idealul unei seninătăţi sublime, obţinute prin deplina unitate a omului cu natura şi cu societatea. Psihologia omului şi a culturii greceşti, aşa cum au stabilit-o gînditorii şi artiştii neoumanismului german, Winckelmann, Herder, Holderlin, Goethe şi Schiller, Wilhelm von Humboldt şi atîţia alţii, cuprinde desigur partea ei de convenţie. Căci de care epocă a culturii greceşti se vorbeşte, de omul cărei faze din lunga dezvoltare a societăţii greceşti? Grecia homerică nu este de loc asemănătoare cu aceea a veacului al V-lea sau a alexandrinismului. Mult lăudata seninătate grecească, pe care o întîmpinăm cu desfătare la Homer, apare umbrită la Hesiod. N-au dat apoi grecii, în tragedia lor, monumentul cel mai de seamă al luptei omului cu realitatea, cu ceea ce este inuman în realitate, cu destinul? Iar împăcarea omului cu realitatea, pe care n-o tulbură

în *Iliada* decît strigătele şi protestul lui Tersites, n-a fost adînc compromisă prin însăşi dezvoltarea sclavagismului, cu numeroasele lui revolte, mai cu seamă în partea finală a istoriei antice a Greciei? Nu încape îndoială că ademenitorul tablou al Greciei senine are nevoie de multe retuşări. Iar dacă continuăm a citi pe neoumaniştii germani, nu o facem pentru a afla tot adevărul cu privire la greci, ci pentru a găsi un document irecuzabil, uneori de o mare frumuseţe artistică, a năzuinţei germanilor la sfîrşitul veacului al XVIII-lea, atît de expresivă pentru nemulţumirile şi revendicările care îi agitau. Proslăvirea seninătăţii antice este, în operele neoumaniştilor germani, o compensaţie oferită neliniştilor prezentului. Din această stare de spirit au rezultat, printre scrierile lui Goethe, *Ifigenia*, *Elegiile romane*, *Hermann şi Dorothea*.

Pentru că nu puteau face revoluţia menită să obţină noua armonie a omului cu lumea, germanii acestei vremi au mai găsit şi un alt mijloc, în afară de învierea idealului grec. Ei au crezut că originea neliniştii prezente ar sta în lupta instinctelor cu raţiunea în interiorul sufletului individual. Trebuia obţinută deci pacificarea internă a omului, unitatea lui lăuntrică. În căutarea acestei soluţii s-au înmulţit în Germania, la sfîrşitul secolului al XVIII-lea şi la începutul celui următor, sistemele morale şi pedagogice, toate acele construcţii care au creat faima Germaniei ca ţară a filozofilor şi educatorilor. În *Analele germano-franceze*, Karl Marx va face în 1843 următoarea adîncă observaţie: „După cum popoarele antice şi-au trăit istoria lor anterioară (Vorgeschichte) în imaginaţie, în mitologie, tot astfel noi, germanii, ne-am trăit istoria noastră ulterioară (Nachgeschichte) în filozofie. Sîntem contemporanii filozofici ai prezentului, fără să fim şi contemporanii lui istorici". Unul din cele mai renumite sisteme filozofice şi pedagogice ale germanilor îl constituie scrierea lui Schiller, *Scrisori despre educaţia estetică a omenirii*, unde ni se arată cum, prin influenţa artei, omul poate ajunge la o înnobilare a instinctelor sale, capabilă să suprime vechiul conflict al acestora cu exigenţele morale ale raţiunii. Omul poate realiza binele moral luptînd cu înclinările sale şi învingîndu-le. Dar el poate ajunge la acelaşi rezultat, dînd o direcţie estetică sensibilităţii sale, ajungînd să evite „răul" din pricina „urîţeniei" acestuia, şi preferînd „binele" pentru că este şi frumos. Schiller a crezut, inspirat de o nobilă mîndrie omenească, în posibilităţile morale ale rafinării estetice a omului. Iar Goethe a intercalat, în *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister*, sub titlul *Spovedaniile unui suflet frumos*, portretul unei femei, în sufletul căreia, prin frumuseţe morală, a dispărut orice conflict, orice nelinişte, frică şi tulburare, înlocuite prin unitatea nobilă şi senină a sufletului. Prin creşterea unor „suflete frumoase" se credea că se poate atinge acea împăcare a omului cu lumea, pe care francezii aceleiaşi epoci o încercau prin schimbarea radicală a orînduirii lor sociale.

O dată cu *Wilhelm Meister* atingem o nouă etapă a gîndirii lui Goethe. Neoumanismul este acum depăşit. Împreună cu *Faust*, *Wilhelm Meister* este opera căreia Goethe i-a consacrat timpul cel mai întins de elaborare. Primul roman din ciclul lui *Wilhelm Meister*, *Anii de ucenicie (Wilhelm Meisters Lehrjahre)*, este compus în lungul interval de la 1776 pînă la 1796. După doi ani, poetul începe să scrie continuarea acestei naraţiuni care, împreună cu alte episoade conexe, constituie *Anii de călătorie ai lui Wilhelm Meister sau Cei care renunţă (Wilhelm Meisters Wanderjahre oder die Entsagenden)*. Această nouă operă apare în trei volume între 1821—1829 şi, cu unele apendice postume, în ediţia completă publicată în 1837, după moartea scriitorului.

Wilhelm Meister este romanul formării unei personalităţi. Germanii numesc o astfel de creaţie literară un *Bildungsroman*. Ideea de a înfăţişa un om în devenire, astfel încît în succesiunea naraţiunii să se petreacă nu numai fapte noi, dar eroii înşişi să se schimbe, această idee rămăsese cu totul străină clasicismului. În dramele şi romanele clasicismului, caracterele erau fixate odată pentru totdeauna şi stările lor sufleteşti, ca şi faptele pe care le săvîrşeau, decurgeau din acele caractere, cu rigoarea logică în care se constituie o concluzie din premisele ei. A fost, deci, o inovaţie literară, deşi au mai existat unele încercări înainte, această desfăşurare a unei biografii fictive, în care ni se prezintă un om în acţiunea de cucerire a sensurilor existenţei lui. Schema epică a romanului este mai veche. Este o povestire în legătură cu existenţa rătăcitoare a actorilor, cum dăduse Scarron, în al său *Roman comic*, încă din secolul al XVII-lea, dar fundamental deosebită de acesta prin ton, episoade şi caractere. Este apoi, după tipul romanelor picareşti ale spaniolilor, povestirea unei călătorii, în timpul căreia eroul descoperă societatea contemporană, trece prin cele mai variate situaţii ale vieţii, dar devine, în cele din urmă, el însuşi. Folosind aceste elemente ale tradiţiei literare, Goethe a găsit prilejul să introducă în povestire propriile lui experienţe şi să-i dea concluzia morală care i se impusese în timp ce se consacra lungii sarcini a compunerii, prelungită pînă în momentul maturităţii sale.

Tînărul Wilhelm Meister, fiul unui negustor, călătorind pentru afaceri, se îndrăgosteşte de Mariana, o actriţă pe care o părăseşte cu durere cînd se crede înşelat. Însoţind trupe de actori, el trece prin episoadele mai multor iubiri, în cursul cărora apar cîteva din cele mai seducătoare portrete feminine ale literaturii, Aurelia şi Filina, Tereza şi Natalia, dar mai cu seamă tulburătoarea Mignon, o italiancă rătăcită pe lîngă actorii germani, o copilă graţioasă şi delicată, dar misterioasă şi bolnăvicioasă, care moare fiindcă iubeşte. Peregrinările lui Wilhelm Meister îl duc apoi în societatea nobilimii germane, unde el îşi găseşte o soţie în Natalia, o natură superioară, cu mari înzestrări religioase şi estetice, un „suflet frumos“, un fel de Ifigenie. Un nobil, Jarno, îi aduce lui Wilhelm revelaţia lui Shakespeare, şi o parte a operei este consacrată analizei lui *Hamlet*. Din aceeaşi lume a aristocraţiei, un grup de educatori, lucrînd în taină, supraveghează formaţia lui Wilhelm, care în cele din urmă înţelege că trebuie să obţină măestria într-un domeniu al activităţii omeneşti. Se decide deci să îmbrăţişeze o carieră practică şi devine chirurg.

Romanele trecutului naraseră adeseori iubiri, lupte şi aventuri, dar niciodată formaţia unui om. *Emile* al lui Rousseau cuprinsese din plăsmuirea personalităţii umane numai epoca uceniciei ei. Aici, procesul era urmărit mai departe, pînă în momentul desăvîrşirii unui caracter şi al lămuririi unui drum de viaţă. „Un talent se formează în linişte, un caracter în vîrtejul lumii“, spune un vers al poetului. Poetul recunoaşte importanţa datelor naturale în formaţia unui caracter omenesc, dar pînă atunci trebuie să intervină opera educaţiei, *die Bildung*. La început, Wilhelm crede că educaţia se poate desăvîrşi prin sfatul şi înţelepciunea unui maestru, prin rezultatele experienţei altora. De aci necontenitele lui rătăciri, alunecarea lui sub influenţe diverse. De aci şi sentimentul eşecului, al vidului unei anumite epoci a vieţii, cînd la sfîrşitul ei nu s-a cristalizat încă o concluzie de viaţă substanţială şi hotărîtoare. În realitate, nu există experienţe inutile, care să nu contribuie la crearea personalităţii, încît omul în epoca formării lui nu trebuie să-şi pună în orice clipă marile lui întrebări, ci să se consacre cu interes fiecăreia din problemele particulare ale vieţii şi sarcinii ei imediate. Viaţa trebuie deci trăită, şi unul din mijloacele de a

o pierde provine tocmai din frica neîmplinirii ei. Niciodată maximele educatorilor nu dovediseră o mai mare lărgime de idei. Este ca şi cum Goethe ar opune o negaţie radicală tuturor pedagogilor trecutului, înarmaţi cu ferula lor, îngîmfaţi prin siguranţa că pot recomanda tînărului singura lui ţintă valabilă. Predicile sînt inutile. Viaţa îl formează pe om. Ea este marea educatoare. *Memento vivere!*

În mijlocul societăţii nobiliare în care ajunge să trăiască, Wilhelm Meister are la un moment dat impresia că numai în această clasă există condiţiile de libertate necesare formării unei personalităţi multilaterale şi armonice. Dar pentru că Wilhelm, tînărul burghez, nu poate beneficia de aceleaşi condiţii, crede că le poate înlocui prin libertatea boemă a unei vieţi de actor. Starea burghezului, negustor sau industriaş, i se pare prea strîmtă, lipsită de interes şi de perspective. „La ce-mi foloseşte — exclamă Wilhelm într-un rînd — să fabric un fier bun, dacă viaţa mea interioară este plină de zgură şi de ce să-mi dau osteneala să pun în rînduială bunurile mele, dacă nu sînt de acord cu mine însumi!“. Nevoia de unitate, de eliminare a contradicţiilor cu lumea înconjurătoare, pe care am văzut-o agitînd întreaga burghezie germană a vremii, ajunge aici să se cunoască pe sine însăşi. Wilhelm, elimină, de fapt, aceste contradicţii numai atunci cînd izbuteşte să realizeze idealul omului în epoca ascensiunii burgheze, adică să schiţeze, de fapt, o nouă aşezare a societăţii. În momentul acesta el înţelege că nu mai are nevoie de libertăţile boemei şi părăseşte teatrul. Drumul lui trebuie să continue în direcţia însuşirii unei măestrii, adică a unui ansamblu de cunoştinţe şi deprinderi practice şi active, puse în serviciul societăţii. Jarno îi face revelaţia maximei fundamentale a asociaţiei sale: „Orice om trebuie să se priceapă într-o direcţie bine precizată, să ştie să facă ceva într-un chip cu totul remarcabil“ (*Anii de ucenicie*, VII, 9). Iar un alt personaj va spune în *Anii de călătorie* (II, 12): „Legea fundamentală a comunităţii noastre este că trebuie să stăpîneşti în mod temeinic o specialitate oarecare“. Specialitatea, desigur practicată adesea în vechiul regim, nu era totuşi una din maximele lui. Pentru aristocraţia feudală, situată în afara procesului creator de bunuri, nu se impunea nicidecum nevoia unei formaţii diferenţiate după tipul vreuneia din muncile omeneşti, adică ale unei specializări. „L'honnête homme“, tipul reprezentativ al societăţii aristocratice în vremea absolutismului, trebuia să aibă o formaţie multilaterală şi armonioasă, dar nu i se îngăduia să manifeste o competenţă specială în vreunul din domeniile limitate ale îndeletnicirilor omeneşti. Evident, burghezia nu-şi putea însuşi acest punct din vechiul cod al artei aristocratice a vieţii. Clasă întreprinzătoare şi activă, burghezia în ascensiune aducea preţuirea muncii şi a formaţiei omeneşti necesare oricărei munci creatoare, adică a specializării. Wilhelm Meister fixează momentul acestei transformări în ideile oamenilor. Prin specializare şi prin activitate utilă societăţii, se produce însă şi acea bogată integrare a puterilor sufleteşti, acea armonioasă unificare a persoanei morale, pe care o propusese neoumanismul. Cine munceşte şi cine s-a desăvîrşit în măestria muncii lui, a cîştigat un punct de vedere asupra lumii, s-a pus de acord cu sine şi cu realitatea din jurul lui, a devenit o personalitate. Romanul lui Goethe înfăţişează aceste mari cuceriri ale epocii noi.

În *Anii de călătorie* perspectivele morale şi sociale ale lui Goethe se extind şi mai mult. Wilhelm, devenit tatăl lui Felix, porneşte împreună cu acesta pentru a-i arăta lumea şi a-l instrui. În întreprinderea agricolă a personajului numit Unchiul, cei doi călători iau cunoştinţă de devizele acestuia: „De la prosperitatea unuia, către prosperitatea tuturor“, „Proprietate şi bun comun“, „Celor mai mulţi, ce este mai

bun", „Celor mulţi, tot ceea ce ei doresc". Afirmarea acestor principii a făcut pe unii critici să vorbească despre socialismul sau chiar despre comunismul lui Goethe, ceea ce este fără îndoială o exagerare. Este sigur însă că, în epoca de la 1800 pînă către 1830, cînd manuscrisul lui *Wilhelm Meister* se îmbogăţeşte necontenit, Goethe a parcurs unele din operele şi a reflectat adesea la ideile lui Saint-Simon, Fourier şi Robert Owen. Socialismul utopic l-a atins deci pe Goethe cu înrîurirea lui, cristalizată în sentenţele amintite, prin care se afirma rolul social al proprietaţii şi îndreptăţirea tuturor de a se împărtăşi din bunurile materiale ale societăţii. Inspirat de aceste idei, nepotul Leonardo aduce unei colonii de ţesători bumbac venit din America. Dar maşinile englezeşti tulbură liniştita colonie manufacturieră şi impun micului grup de ţesători problema aflării unei patrii noi în continentul tînăr al Americii. Apare astfel unul din primele ecouri literare ale crizei sociale provocate de dezvoltarea industrială în Germania. Dar schimburile comerciale dintre cele două lumi creează noua realitate a economiei internaţionale. În vederea acesteia trebuia creat un om nou. Sarcina este atribuită unei organizaţii şcolare, „Provincia pedagogică", căreia Wilhelm îi încredinţează pe fiul său Felix. „Provincia pedagogică" este o colonie agrară, întreţinută prin însăşi munca elevilor, îndrumaţi către specialităţi practice, în acord cu înclinaţiile lor. Munca elevilor este însoţită tot timpul de muzică, menită să le transmită spiritul armoniei, dar şi al solidarităţii celor ce muncesc. Numai cînd discipolul „Provinciei pedagogice" este pătruns de toate aceste sentimente şi a putut să-şi însuşească aceste atitudini, poate el să pornească în lume, bine pregătit şi pentru cîmpul cel larg al activităţii moderne. Astfel, dacă în primul roman pedagogic al secolul al XVIII-lea, în *Emile* al lui Rousseau, se preconiza un sistem de educaţie împărtăşit de un maestru unui singur elev, noul roman pedagogic al lui Goethe întrevede metodele unei educaţii colective, menite să formeze exemplarul uman folositor societăţii sale. Wilhelm Meister descoperise valoarea umană a muncii specializate; fiul său Felix o va exercita în spiritul celei mai largi solidarităţi umane. În aceste îndemnuri ale lumii noi va culmina şi cealaltă operă fundamentală a lui Goethe, *Faust*.



Dintre toate operele lui Goethe, *Faust* este aceea căreia autorul ei i-a consacrat strădaniile cele mai îndelungi, mai deseori reluate, cultivate cu mai multă pasiune. *Faust* nu este numai cea mai de seamă creaţie goetheană, dar şi acea care exprimă mai complet pe poet şi epoca lui. Dacă ne gîndim că primul moment al concepţii lui *Faust*, după propriile declaraţii ale poetului, coboară în timp pînă la 1769 sau, poate, chiar pînă la 1766, adică în anii pe care îi petrece ca student la Leipzig, şi dacă adăugăm că lucrul s-a prelungit pînă în 1832, cînd apare şi partea a doua a operei, putem conchide că nu există în toată literatura universală o altă lucrare literară care să fi cerut un timp mai îndelung al elaborării şi în care să fi intrat un număr mai mare din experienţele creatorului ei. În cei peste şaizeci de ani, cît a durat compunerea lui *Faust*, poetul şi-a părăsit de mai multe ori lucrul, reluîndu-l în patru perioade de activitate mai intensă; între 1773—1775, 1788—1790, 1797—1801 şi 1825—1831. Ezitările pe care le manifestă acest ritm al muncii sale, precum şi faptul că versiunea primitivă a poemului nu lasă deloc să se întrevadă forma definitivă pe care o va lua pînă la urmă, toate aceste împrejurări dovedesc că pentru a cristaliza această formă a trebuit nu numai ca Goethe să trăiască şi să ajungă pînă în pragul morţii, dar şi ca epoca lui, aşezările ei eco-

nomice şi sociale şi îndrumările ei morale, întreaga cultură a Germaniei şi a Europei moderne, să se schimbe în jurul său. Examinînd data intervalelor de timp în care Goethe a fost mai activ în compunerea lui *Faust*, este uşor să constatăm că, început în epoca Sturm und Drang, redactarea poemului se continuă în zilele revoluţiei franceze şi ale epocii în care cuceririle ei se consolidează. Chipul în care a evoluat concepţia faustică n-a putut rămîne străin de aceste evenimente.

Faust este un poem care evocă destinul unui personaj istoric, a cărui naştere şi primă formaţie se petrec înainte de începutul veacului al XVI-lea şi în jurul căruia amintirile contemporanilor şi imaginaţia populară construiesc una din legendele cele mai caracteristice din epoca Reformei. După părerea multora din comentatorii lui, Faust al istoriei este o apariţie tipică a lutheranismului, deşi e un anti-Luther. În formula sa sufletească au intrat elementele culturii medievale, vii încă în învăţămîntul universitar al timpului, împreună cu magia Renaşterii şi cu noul cult pe care această epocă îl consacră naturii şi antichităţii. Pînă cînd motivul faustic să-l ispitească pe Goethe şi să-l decidă a-i consacra partea ce mai întinsă a carierei sale de creator, Faust a reţinut peste alţi patruzeci de scriitori germani şi străini, printre care tragicul elizabethan Christopher Marlowe, la sfîrşitul secolului al XVI-lea, şi pe Gotthold Ephraim Lessing, în veacul al XVIII-lea, spiritul conducător al literaturii germane în epoca „luminilor" ei. Între timp, în secolul al XVII-lea, Calderon de la Barca, unul din cei mai de seamă poeţi ai Spaniei, tratează în drama sa *El Magico prodigioso* (*Magul făcător de minuni*) un motiv înrudit cu acel al lui *Faust*. Pentru a înţelege bine valoarea creaţiei goetheene este deci necesară comparaţia ei cu alte opere ale literaturii germane aparţinînd unui trecut destul de îndepărtat, ba chiar şi cu unele opere înflorite în culturi naţionale deosebite. Folosirea acestui larg cadru comparativ ne arată că dacă motivul faustic, tratat între timp de alţi scriitori, a luat la Goethe o formă cu totul nouă şi s-a îmbogăţit, cu o semnificaţie inedită, este un semn că noile exigenţe sociale şi morale ale timpului au intrat în această transformare cu un rol hotărîtor. S-a scris o istorie a motivului faustic, urmărit în epoca dinainte şi după revoluţia franceză. *Faust* al lui Goethe, aşa cum trăieşte pentru noi în forma definitivă şi completă a publicaţiei din 1832, aparţine nu numai prin data apariţiei lui, dar şi prin tendinţele lui culminante, celei de-a doua perioade amintite.

Cine cercetează chipul în care epoca de mari transformări de la sfîrşitul veacului al XVIII-lea şi începutul celui următor a lucrat asupra concepţiei faustice în opera lui Goethe, îşi dă seama că aceasta conţine îndrumările capitale care au fructificat întreaga epocă următoare. *Faust* este, în adevăr, un poem universal, ceea ce germanii numesc *ein Weltgedicht*, adică o creaţie a fanteziei care însumează toate experienţele tipice ale omului şi îi indică o soluţie şi un drum în problemele timpului şi societăţii sale. Prin bogăţia conţinutului şi lărgimea orizontului său o singură altă operă mai veche îi poate sta alături, *Divina Comedie* a lui Dante Alighieri.

Iată, în această privinţă, consideraţiile pe care Scheling le făcea încă din 1803, adică într-un moment în care nu se publicase decît un fragment al tragediei, în ale sale „*Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums*": „Atît cît putem judeca pe *Faust* de Goethe, după singurul fragment pe care îl cunoaştem, putem spune că acesta cuprinde cea mai întinsă şi cea mai pură esenţă a epocii noastre, făcută din ceea ce epoca aceasta conţine de pe acum în sine şi chiar din germenii prin care ea a fost şi este încă grea de un întreg viitor". Faust este un

rebel. Prin alianța sa cu Mefistofel, el înfrînge constrîngerile etice și religioase ale omului Reformei și setea de cunoaștere a Renașterii. Personajul faustic întrupează premisele ideologice din care s-au dezvoltat atîtea din atitudinile civilizației moderne. Autorii cărților poporane, despre care am amintit mai înainte, întocmai ca și primii poeți culți atrași de motivul faustic, iau față de eroul lor o poziție inspirată de comandamentele lumii vechi. Faust este, pentru aceștia, un rebel care merită a fi condamnat: sufletul său este destinat pierzării, iadul îl înghite. Chiar un poet de însemnătatea lui Marlowe, care simte noblețea personajului, nu a fost destul de liber față de prejudecățile contemporane, pentru a putea să-l mîntuie pe Faust. Întîmpinăm deci un moment crucial în dezvoltarea motivului faustic, atunci cînd aflăm, în legătură cu fragmentul dramatic rămas de la Lessing, că acesta intenționa să-l mîntuie pe Faust, pentru motivul că nu poate fi blestemat omul care se comportă dînd urmare instinctului cunoașterii, adică celui mai nobil dintre instinctele naturii umane. În adevăr, după tradițiile primordiale, alianța lui Faust cu Mefistofel era o urmare a setei de cunoaștere a celui dintîi. Fragmentul lui Lessing este, deci, cotitura cea mai de seamă în dezvoltarea de două ori seculară a motivului faustic, ba chiar în milenara evoluție a motivului rebeliunii. Goethe își însușește cîștigul obținut de înțelepciunea și generozitatea lui Lessing. Poemul lui sfîrșește tot în mîntuirea lui Faust, deși pentru alte motive decît acelea ale premergătorului său. Faust al lui Goethe se mîntuie; el obține dezlegarea actului prin care se vînduse lui Mefistofel, datorită eternei lui năzuințe și chipului în care culminează existența sa, pusă în serviciul oamenilor și al libertății lor. După multele experiențe și rătăciri ale vieții, Faust ajunge stăpînitorul unui ținut pe care-l răpește valurilor mării și în care visează să statornicească un popor liber și fericit. O remușcare îl agită totuși pe Faust. Pe domeniul lui rămăsese, într-un tufiș de tei, căsuța unei perechi patriarhale, a lui Philemon și Baucis. Faust dorește să mute pe bunii bătrîni într-un alt loc și să obțină întreaga zare liberă către mare. Dar cînd Mefistofel, interpretînd cu exces perfid dorința lui Faust, aprinde căsuța bătrînilor și provoacă nenorocirea lor, inima eroului se frînge în fața acestui act al despotismului și injustiției. Doamna Grijă se strecoară încă odată lîngă el și stinge privirile înțeleptului moșneag centenar. Lemurele se grăbesc să-i sape groapa, dar Faust regăsește mîngîierea cînd, ascultînd zgomotele muncii, el dobîndește siguranța că un popor activ și liber, consacrat luptei neîncetate împotriva naturii rebele, va înflori în fericire pe pămînturile pe care fapta sa i le dăruise. În momentul acesta, Faust rostește formula rezolutorie a contractului pe care îl încheiase cu Mefistofel. El spune clipei: „Rămîi, ești atîta de frumoasă!" Mefistofel crede a fi cîștigat prinsoarea, dar sufletul lui Faust se înalță în apoteoză cerească. Iată cuvintele lui Faust în momentul profetic al viziunii societății viitoare, liberă și activă, aducînd eroului revelația sensului vieții omenești:

„O mlaștină se-ntinde lîngă munte, nesfîrșit,
Și infectează tot ce-am cucerit.
Băltoaca să se scurgă putredă, în mare,
Aceast-ar fi izbînda cea mai mare.
Un spațiu voi deschide multor milioane,
Să locuiasc'aici, nu sigur, dar în libertate:
Sînt verzi cîmpiile, și om și turmă
Pe nou pămînt, de tihnă, se îndrumă
Spre așezările pe care, pe dîmbul falnic,
Viteaz norod le-a ridicat strădalnic.

Întrezăresc aici o ţară-paradis —
Înverşunat talazul bată în limanuri,
Unde spărtură face, ca să cutropească.
Aleargă obştea. Ştirbitura s-a închis.
Acestui rost îi sînt cu totul închinat,
Mijeşte încheierea-nalt-a-nţelepciunii:
Îşi merită viaţa, libertatea, acela numai
Ce zilnic şi le cucereşte ne-ncetat.
Şi astfel îşi petrec aicea pe limanul
Primejdiei, copii şi tineri,
Bărbaţi, moşnegi, cu vrednicie, anul.
Aş vrea să văd asemenea devălmăşie,
Să locuiesc cu liberul popor pe liberă cîmpie.
Acelei clipe aş putea să-i spun, întîia oară:
Rămîi, că eşti atîta de frumoasă!
Căci urma zilei mele pămîntene
Nici în eoni nu poate să dispară.
Şi presimţind o fericire, ce înaltă se-nfiripă,
Eu gust acum suprema clipă.“ [1]

(II, V, trad. L. Blaga)

Cultul activităţii, al muncii, în opera de transformare a naturii, este un accent cu totul modern în *Faust*, acela prin care poemul lui Goethe se leagă cu dezvoltarea ulterioară a civilizaţiei noastre. Cînd citim convorbirile lui Goethe cu Eckermann, adică unul din documentele cele mai edificatoare cît priveşte sfera de idei a bătrîneţii poetului, sîntem de cîteva ori surprinşi de giganticele planuri de lucrări strîns legate de dezvoltarea modernă a industriei şi comerţului internaţional, pe care marele poet le mîngîia în intimitatea lui. Astfel, în convorbirea de la 29 februarie 1824, Goethe comunică interlocutorului său proiectul făurit de Eugen Napoleon, fratele împăratului, în cursul unei întrevederi pe care o avusese la Marienbad, privitor la construirea unui canal care să lege Dunărea cu Rinul. La 21 februarie 1827, Goethe se entuziasmează de planul lui Alexander von Humboldt pentru tăierea istmului Panama, evocînd marile şi înfloritoarele porturi care ar putea apărea pe acest nou drum de legătură al Americii cu China şi Indiile Orientale. În cursul aceleiaşi convorbiri, Goethe preconizează străpungerea canalului Suez. Aceste două lucrări din urmă, momente importante în dezvoltarea civilizaţiei burgheze moderne, au şi fost executate mai tîrziu de inginerul francez Ferdinand de Lesseps. O operă asemănătoare execută şi Faust al lui Goethe, atunci cînd dăruieşte oamenilor o ţară nouă, sustrasă mării invadatoare. S-a spus chiar că modelul acestei simbolice acţiuni constructive a fost fapta oamenilor din Ţările de Jos, care, încă din secolele anterioare, ridicaseră, prin vitejeşti eforturi, renumitele lor diguri, transformînd şesurile inundabile ale ţării lor în fericite tărîmuri fertile.

Formula finală în care culminează *Faust* de Goethe, asociind libertatea cu activitatea transformatoare a naturii, este a unei democraţii a muncii. Unii interpreţi ai lui Goethe au situat soluţia de viaţă pe care el o propune omenirii moderne în cadrul mai larg al formulei burgheziei ascendente. Dar în *Faust* zările se deschid libere către dezvoltările proprii întregului secol al XIX-lea şi chiar al secolului nostru. *Faust* este poemul civilizaţiei muncii şi al progresului infinit, prin activitatea de transformare a naturii.

Reiau întreaga sferă de probleme legată de *Faust* în studiul următor, anume consacrat cercetării acestui poem.

*

În cadrul largilor perspective ale operei goetheene, schițate în paginile de față, *Poezie și adevăr* este cea mai de seamă din scrierile sale autobiografice, aceea care ducînd povestirea împrejurărilor în care s-a dezvoltat autorul pînă în al douăzecișicincilea an al vieții ne înfățișează epoca primei lui formații și, oarecum, temeliile întregii lui opere și personalități. Opera a început a fi scrisă încă din anul 1808, cînd apare prima ediție a *Operelor alese* ale lui Goethe, și este publicată, cu primele trei părți între 1811 și 1814. A patra parte, conținînd episodul iubirii sale pentru Lili Schönemann, care a trăit pînă în 1810, n-a văzut lumina tiparului decît în 1831. Pentru a-și scrie opera, Goethe nu s-a sprijinit numai pe amintirile sale, ci s-a adresat și unor vechi prieteni, martorii evenimentelor copilăriei, a răsfoit vechi colecții de ziare și reviste, a studiat unele lucrări de istorie relative la epoca pe care trebuia s-o descrie. A rezultat astfel o operă autobiografică menită să înfățișeze pe autorul ei în epoca sa și chipul în care aceasta din urmă l-a format. Precizînd scopul unei astfel de opere, Goethe scrie chiar în prefața ei: „Aceasta este tema principală a unei biografii: să descrie un om în împrejurările vremii lui și să arate în ce măsură totalitatea lumii i se opune, în ce măsură îl favorizează, cum din acestea se formează o concepție despre lume și oameni și în ce chip, dacă este vorba de un artist, poet sau scriitor, concepția lui se răsfrînge din nou în afară. Dar pentru aceasta se cere un lucru greu de atins: anume ca individul să se cunoască pe sine și veacul său; pe sine, în măsura în care în orice împrejurări ar fi rămas același, veacul, ca pe unul care a dus cu sine, a determinat și a format deopotrivă pe cel ce i s-a supus sau pe cel care i-a rezistat, în așa fel încît să se poată spune că oricine, dacă s-ar fi născut chiar numai zece ani mai devreme sau mai tîrziu, ar fi trebuit, cît privește formația lui proprie și influența asupra celorlalți, să fi devenit cu totul altul". *Poezie și adevăr* este astfel un document al acelui spirit istoric, mult mai slab la oamenii vechiului regim, dar în vădită creștere la toți scriitorii, care asistînd la marile prefaceri sociale ale revoluției franceze și înregistrînd ecourile intelectuale și morale ale acelor evenimente au ajuns a înțelege mai bine viața în timp a omului, felul în care dezvoltarea istoriei îl determină și-l formează pe individ.

Aceasta este, de altfel, trăsătura ce deosebește autobiografia lui Goethe de alte opere autobiografice ale trecutului, ca de pildă *Confesiunile* lui Jean-Jacques Rousseau. Rousseau n-a dovedit un sentiment atît de pronunțat al realității istorice. „Întreprind o operă — scrie Rousseau — care n-a avut nici un exemplu și nu va avea imitatori. Vreau să arăt semenilor mei un om în tot adevărul firii sale, și acest om voi fi eu". Un om, deci oricare om și de oricînd, omul abstract, superior și exterior fluctuațiilor istorice, al raționalismului clasic. În realitate, Rousseau este un exemplar uman foarte caracteristic al veacului său, al acelui secol al XVIII-lea, la sfîrșitul căruia orînduirea feudală și absolutismul trebuiau să se prăbușească și ale cărui conflicte, rătăciri și iluzii, marele scriitor le-a întrupat într-un mod atît de elocvent. Față de Rousseau, Goethe, scriitor al unor vremuri mai noi și care a asistat la căderea vechii orînduiri în Franța, nu mai vrea să ne înfățișeze o mărturie pur individuală, nici un exemplu omenesc general, ci povestirea unei vieți omenești dezvoltate o dată cu veacul său și în dependență de forțele care l-au străbătut pe acesta.

Povestirea lui Goethe începe, precum s-a văzut mai sus, cu descrierea vechiului Frankfurt și a altor centre ale lumii germane, în secolul al XVIII-lea, din care evocă moravuri, oameni, opere, curente literare și de idei. Privim astfel nu

numai tabloul vechii Germanii în primele două decenii şi jumătate care urmează anului 1750, dar şi al numeroaselor împrejurări speciale sau al figurilor omeneşti, reapărute apoi în operele sale, mai ales în cele ale tinereţii. Dar, în mijlocul tuturor acestora, Goethe însuşi ni se arată trăind, dar mai ales formîndu-se, privind lumea şi oamenii, bucurîndu-se şi suferind, depăşindu-se însă totdeauna, recunoscîndu-şi teme şi ţinte noi în elanul unei iubiri neistovite pentru viaţă. Interesul istoric al operei se uneşte deci cu cel psihologic şi moral şi lectura ei instruieşte, desfată şi înalţă.

Meritele literare ale operei sînt dintre cele mai mari. Pictor al oraşelor şi al peisajelor, Goethe este, în acelaşi timp, un portretist dintre cei mai înzestraţi. În galeria lui de portrete apar nu numai mulţi oameni iluştri ai epocii, dar şi nenumărate tipuri originale ale diferitelor medii străbătute de el, figuri ciudate de ipohondri, pedanţi, mizantropi sau solitari, pe care poetul îi zugrăveşte cu zîmbetul indulgent al înţelegerii. O mare simpatie, foarte caracteristică pentru punctul de vedere al scriitorului, a arătat Goethe omului din popor, omului care munceşte. Neuitate rămîn în amintirea cititorilor, figurile pictorilor şi meşteşugarilor din ambianţa copilăriei sale, apoi a cizmarului care-l găzduieşte la Dresda, a ţăranilor alsacieni, a minerilor loreni. Toate categoriile societăţii germane a vremii sale retrăiesc în autobiografia lui Goethe: aristocraţii, burghezii, ţăranii şi intelectualii. În rîndurile acestora din urmă, poetul a găsit prietenii durabile. L-a atras mai ales tipul lucid, fără iluzii, dar devenit uman prin marea dezvoltarea a inteligenţei, ca Behrisch şi Merck. Femeile joacă un mare rol în autobiografia goetheană şi cîteva din portretele cele mai reuşite sînt consacrate figurilor de fete şi tinere femei către care l-au îndreptat înclinaţiile lui şi în care admiră ingenuitatea graţioasă, unită cu sănătatea temperamentului şi cuminţenia. În general, poetul este atras de tipul uman echilibrat, dezvoltat armonic. Preţuind mult inteligenţa, capacitatea practică şi dispoziţia activă, este totuşi sensibil la frumuseţea fizică a oamenilor, la prospeţimea şi sănătatea temperamentului lor. Înainte de a întîmpina, deci, apariţia acestui tip omenesc în scrierile sale narative şi pedagogice. îl aflăm în autobiografia poetului, ca obiectul simpatiei şi al iubirii sale.

Goethe este un povestitor dintre cei mai atrăgători. Naraţiunea sa leagă faptele, după ordinea succesiunii şi a cauzalităţii lor, în serie unilinară continuă, pe care o întrerupe uneori intercalarea unei povestiri independente, fictive sau istorice, cum ar fi basmul *Noul Paris* în cartea I sau, mai tîrziu, povestirea istoriei biblice cu adîncile ei incursiuni în trecutul cel mai îndepărtat al omenirii. Naraţiunea sa poposeşte mereu în portrete sau scene, pe care le zugrăveşte cu mare exactitate în notarea expresiilor, gesturilor, atitudinilor. Descripţia sa îmbrăţişează, în afară de sfera umană, pe aceea a naturii vegetale, a reliefurilor pămîntului şi a multelor fenomene naturale, dar şi operele omului, ale artei, costume, mobilier şi construcţii. Întocmai ca Lynkeus în *Faust*, funcţiunea şi vocaţia principală a poetului par a fi uneori înregistrarea lumii ca spectacol vizibil. Nimic nu este în *Poezie şi adevăr* numai povestit, totul este văzut şi arătat. Dominînd masa enormă a amintirilor prin puterea inteligenţei şi din înălţimea experienţei şi înţelepciunii la care ajunsese în pragul bătrîneţii, cînd începe a-şi scrie opera, Goethe povesteşte cu seninătate şi adeseori cu umor. Tonul său nu este niciodată al ironiei dispreţuitoare, ci al zîmbetului temperat prin indulgenţă şi simpatie umană. Naraţiunea, scena şi portretul alternează necontenit cu reflecţia filozofică generală, cu maxima şi

apoftegma, prezentate ca rezumatul substanţial şi ca o concluzie a faptelor înfăţişate mai înainte.

Goethe scrie în largi perioade bine echilibrate, bogate în determinări. Scriind, autorul operei *Poezie şi adevăr* nu lasă nimic subînţeles, evită vagul şi aluzia, exprimă toate articulaţiile gîndirii şi astfel calitatea principală a prozei sale este mai mult soliditatea şi temeinicia, decît spontaneitatea, şi acea rapiditate a trăsăturii care alcătuieşte excelenţa stilului unui Voltaire sau Heine. Cum, pe de altă parte, autorul îşi reprezintă cu mare precizie vizuală întîmplările şi aspectele narate şi descrise, cum el nu lasă niciodată nenotate o formă, o direcţie, un raport între lucruri, un gest sau o acţiune, numărul termenilor determinanţi, mai cu seamă al adverbelor, este destul de mare şi cititorul modern poate încerca uneori, în faţa bogatelor perioade ale lui Goethe, impresia încărcăturii. Traducătorul a avut de luptat uneori cu aceste dificultăţi, astfel încît, silindu-se să rămînă fidel faţă de tonul şi particularităţile de stil şi construcţie ale originalului, s-a străduit totuşi să dea cititorului romîn o versiune clară şi uşor de parcurs.

FAUST

Poemul dramatic *Faust* de Goethe este una din operele cele mai reprezentative ale epocii care a pregătit prăbuşirea feudalismului şi absolutismului, a trăit Marea Revoluţie din Franţa şi a văzut, limpezindu-se din încercările acelui timp, zorile unei lumi în care se lămureşte un alt sens al existenţei omeneşti, adică a epocii întinse peste ultimele decenii ale veacului al XVIII-lea şi peste cele dintîi ale secolului următor. Întocmai ca *Orestia* lui Eschil, ca *Divina Comedie* a lui Dante sau ca dramele lui Shakespeare, opere deopotrivă ale unei mari răscruci, cînd crugul lumii se întoarce şi înţelesuri noi se încheagă, *Faust* al lui Goethe concentrează în sine experienţele cruciale şi concluziile unei perioade din istoria lumii. Această semnificaţie a poemului său, Goethe a obţinut-o aducînd în scenă oameni vii şi întîmplări mişcătoare sau zguduitoare, apoi o întreagă lume de alegorii şi simboluri, capabile să încline fruntea cea mai gînditoare. Multele reflecţii trezite de poemul numit de Goethe „o tragedie" se desprind dintr-o expunere dramatică în care meditaţia se amestecă cu dialogul realist, lirismul cu umorul, frumosul clasic cu fantasticul şi cu grotescul medieval. Puţine sînt operele literaturii care să fi introdus în ţesătura lor un tezaur mai mare de motive, de tonuri, o figuraţie mai numeroasă, ritmuri atît de variate, o limbă la fel de bogată, atîtea imagini şi atîtea idei, mai multă artă şi mai multă ştiinţă. Poemul lui Goethe înlănţuie şi tîrăşte pe cititorii lui, alcătuieşte pentru fiecare din aceştia o experienţă esenţială a vieţii, îi robeşte cît timp îl parcurge şi produce neîncetata dorinţă de a-l relua şi de a-l gîndi din nou. Marea complexitate a acestui poem şi rolul pe care-l poate juca în viaţa intelectuală a oricui cer o călăuză. Paginile de faţă, dorind să se facă utile cititorilor, îşi propun să grupeze din nou rezultatele mai de seamă ale cercetării mai vechi, dar să şi adauge lămurirea acelor semnificaţii devenite mai clare omului de azi.

Faust era drama unui învăţat din epoca reformei lui Luther căruia ştiinţa vremii nemaifiindu-i îndestulătoare, încearcă practicile zadarnice ale magiei şi încheie, în cele din urmă, un pact cu spiritul răului, cu Mefisto, legîndu-se cu preţul sufletului său pentru a obţine fericirea ca voluptate, ştiinţă şi putere. Faust este deci un rebel împotriva ordinii morale existente. Tema este străveche şi trebuie urmărită, pentru a o înţelege în întruparea dată de Goethe, de-a lungul întregului trecut al omenirii.

Pentru că au existat întotdeauna antagonisme sociale, lupte de clasă, prăbuşiri ale cîte unei orînduiri, forme noi ale societăţii omeneşti, înlocuind cu violenţă pe cele anterioare, motivul rebeliunii este unul din cele mai vechi ale literaturii. Comentatorii îl fac să înceapă cu lupta giganţilor şi a titanilor împotriva feluritelor dinastii zeieşti. Unuia din titani, lui Prometeu, îi consacră Goethe un poem, rămas de altfel neterminat, tocmai în epoca în care se situează şi începutul compunerii lui *Faust*. Acesta este însă un rebel asociat cu spiritul răului, cu diavolul, ceea ce ne duce la altă tradiţie. Noul motiv nu putea apărea în antichitatea elină, unde deosebirea dintre spiritul binelui şi al răului nu era cunoscută, unde puterile supranaturale nu erau grupate în jurul celor doi poli ai valorificării morale. Vechile popoare ale Orientului şi-au reprezentat întîi un spirit al răului, egiptenii pe Typhon, indienii pe Çiva, perşii pe Ahriman (opus lui Ormuz). Evreii primesc această reprezentare în timpul exilului babilonic, cînd încep să-şi închipuie existenţa unor spirite rele, conduse de Asmodeu. O veche legendă evreiască, reprodusă de scrierea intitulată *Predicatorul Solomon* îl arată pe acesta furînd diavolului Adramelech „piatra înţelepţilor". Adramelech îl adoarme însă pe Solomon, îl duce în pustiu, şi după ce asvîrle piatra înţelepţilor în mare, guvernează în numele lui. Dar vrăjitorii vor să-şi procure din nou piatra înţelepţilor; ei îl invocă pe diavol şi fac cu el un pact, semnat cu propriul lor sînge. Astfel apare în istoria literaturii motivul pactului cu diavolul.

Acest motiv a revenit adeseori de atunci în legendele creştinismului antic şi medieval. Una din ele stă în legătură cu personalitatea lui Simon Magul, a cărui nefericită reputaţie, transmisă prin *Faptele apostolilor* (capitolele 8—9, 24), provenea din încercarea nesăbuită de a cumpăra cu bani pe apostoli. În focul luptelor duse la Roma în sînul primelor comunităţi creştine, între creştinii petriniani şi cei pauliani, adică adepţii sfinţilor Petru şi Pavel, Simon Magul devine un simbol al acestora din urmă, văzut din unghiul celor dintîi. În aşa zisele „Clementine", legendele atribuite romanului Clemens din secolul al II-lea al erei noastre, prin Simon, autorul vrea să figureze pe Paul, acuzat de propetrineni de impostura de a se fi introdus în comunitatea creştinilor, simulînd o viziune a lui Isus şi uzurpînd demnitatea de apostol cu scopul ascuns de a reintroduce păgînismul. Legenda povesteşte cum prin vrăjitoriile lui, învăţate de la spiritul răului, Simon ajunge la Roma şi încearcă să se înalţe la cer în faţa lui Nero, dar un singur cuvînt al lui Petru îl prăbuşeşte. Figura lui Simon Magul apare mai apoi şi în ciclul de legende gnostice, numite „Recognitiones", unde, printre altele, ni se povesteşte de însoţirea lui Simon Magul cu Elena, regina Spartei, cauza războiului dintre greci şi troieni şi despre naşterea unui copil din această unire: episoade care vor reveni în *Faust* al lui Goethe, deşi nu pe calea unei influenţe directe, ci prin intermediul cărţilor germane poporane, despre care ne vom ocupa în curînd.

Pînă a ajunge la acestea, se cuvine însă a mai aminti alte cîteva figuri legendare ale unor rebeli aliaţi cu diavolul, apărute în creştinismul antic. Unul din ei este Cyprian din Antiohia, a cărui legendă este consemnată într-un manuscris grec din a II-a jumătate a secolului al IV-lea, prelucrată şi versificată apoi de împărăteasa bizantină Eudokia. Aceeaşi legendă apare, în fine, în renumita colecţie a *Vieţii Sfinţilor*, în *Legenda aurea*. După acest din urmă izvor, Cyprian rîvneşte pe fecioara creştină Justina, şi, în acest scop, se aliază cu demonii dar virtutea credinţii anulează puterea demonilor şi, faţă de aceste dovezi, Cyprian se con-

vertește, devine episcop și suferă martiriul în timpul împăratului Decius. Este, deci, o povestire edificatoare, cu scop propagandistic. Și-a adus aminte de ea și a folosit-o într-o epocă de recrudescență obscurantistă, în epoca contrareformei, poetul spaniol Calderon în drama sa *Magul făcător de minuni* (1637). O altă figură a unui rebel aliat cu demonul este Theophilus din Adana, eroul unei legende din veacul al VI-lea, adesea prelucrată în evul mediu, în care eroul, fostul econom al bisericii din Adana, în Cilicia, semnează un pact cu diavolul, în schimbul făgăduinței de a-l repune în vechiul său loc, dar este cuprins de remușcări și izbutește pînă la urmă să anuleze pactul criminal. Figuri de oameni însoțiți cu demonul sau demonizați au apărut mereu în epocile de credință obscurantistă. Numărul lor s-a înmulțit în evul mediu. Vom aminti dintre aceștia pe Merlin, vrăjitorul din romanele ciclului breton, sau pe Robert Dracul (Robert le Diable) dintr-o povestire din secolul al XIII-lea, a cărui legendă a readus-o în actualitatea literară, acum un secol și mai bine, textul lui Scribe și muzica de operă a lui Meyerbeer. Au trecut apoi în evul mediu drept vrăjitori, aliați cu dracul, papii Silvestru al II-lea și Paul al II-lea, ca și filozoful scolastic Albertus Magnus sau chiar Roger Bacon. Resentimentul popular, neluminat încă de rațiune, atribuia deci unei alianțe demonice originea puterii care-i uimea pe contemporani sau care-i făcea să sufere.



Chiar într-o epocă bogată prin atîtea progrese ale rațiunii, cum a fost aceea a Renașterii și a Reformei, credințele superstițioase, de felul celor de mai sus, nu dispăruseră cu totul. Existau încă vrăjitori în secolul al XVI-lea german și credința în demoni era atît de răspîndită, încît nici Martin Luther, inițiatorul Reformei, nu era liber de ea. Chiar învățați ai vremii, ca Paracelsus și Agrippa von Nettesheim, practicau magia și susțineau că datoresc acesteia succesele lor ca medici. În această atmosferă se constituie legenda lui *Faust*, consemnată în mai multe cărți poporane. Deși nu se poate stabili o legătură directă între autorii cărților poporane despre Faust și vechile legende ale lui Simon, Cyprian și Theophilus, se poate totuși spune că aceștia sînt precursorii lui *Faust*. În circulația mondială a motivelor literare — un fenomen de care știința folclorului trebuie să țină seama — motivul rebeliunii și acel al dobîndirii cunoașterii și puterii pe alte căi decît cele naturale este dintre cele mai vechi și a revenit în toate epocile de obscurantism și superstiție. Legenda lui Faust se situează pe linia de dezvoltare a acestui motiv. Pe de altă parte, prin efectul acelor contaminări, de asemeni recunoscute și descrise adeseori de știință folclorului, amănunte ale fabulației aparținînd vechilor legende, transmise prin tradiție orală seculară, au putut apărea în legenda mai nouă a doctorului Faust. Dar pentru a ne explica modul în care s-a format această legendă, trebuie să ținem seama, în primul rînd, de amintirile contemporanilor care l-au văzut pe Faust în carne și oase, căci eroul cărților poporane și al tragediei lui Goethe corespunde unei personalități istorice; el a trăit cu adevărat în Germania, la sfîrșitul secolului al XV-lea și primele decenii ale veacului al XVI-lea, între 1480 și 1540. Se crede chiar că se poate preciza locul nașterii lui la Knittlingen (în Saxonia) și al morții, la Staufen în Breisgau. Un cercetător german, Alexander Tille, a publicat în 1900 un volum forte, cuprinzînd toate izvoarele memorialistice și legendare ale mitului faustic, *Die Faustsplitter in der Literatur des sechzenten bis achtzenten Jahrhundert nach den ältesten Büchern*

herausgegeben von Alexander Tille, Berlin 1900 (*Motivul faustic în literatura secolelor şaisprezece-optesprezece, după cele mai vechi izvoare*, de Alexander Tille, Berlin, 1900). Cercetătorii care au dorit să explice geneza legendei faustice au găsit în această vastă publicaţie a izvoarelor aproape tot ce era necesar lucrării lor.

Unul dintre aceştia, Kuno Fischer, autorul unuia din cele mai cunoscute comentarii faustice (*Goethes Faust*, 4 vol., 1902), a stabilit patru centre prin care s-au transmis ştirile despre doctorul Faust, vrăjitorul atît de uimitor pentru toţi contemporanii lui. Unul dintre aceste centre este chiar Wittenberg, capitala Reformei. Astfel, într-un catalog al Universităţii din Wittenberg este trecut, sub data de 18 ianuarie 1518, numele unui Johannes Faust (din Mühlberg). Melanchton, unul din capii Reformei, pare să-l fi cunoscut, căci povestirea lui transmisă de Johannes Manlius (Mennel), autorul unei culegeri de anecdote, *Locorum communium collectanea*, 1562, vorbeşte despre un aventurier, Johannes Faust, care apare la un moment dat în Wittenberg şi se laudă cu unele isprăvi vrăjitoreşti, de pildă cu aceea de a fi determinat victoria trupelor imperiale în Italia sau de a fi zburat la Veneţia şi de a se fi prăbuşit apoi. Din acest izvor se inspiră şi alte povestiri ulterioare pînă la începutul secolului al XVII-lea. Alt centru al difuzării ştirilor despre Faust îl constituie localităţile Rinului de sus. Printre acestea, este semnalat la Basel, unde Johannes Gast pare a fi prînzit cu el, după cum povesteşte în *Sermones convivales*, 1548. Oaspetele dăduse bucătarului să-i prepare nişte păsări ciudate şi se aşezase la masă cu un cîine, care la un moment dat a luat figură omenească. Povestirea lui Gast conţine deci şi elemente legendare şi nu poate fi considerată ca un pur izvor memorialistic. Elemente legendare conţine şi tradiţia din Lipsca, unde în renumita „pivniţă Auerbach", păstrată pînă în zilele noastre, se văd două picturi, datate din 1525, care îl reprezintă pe Faust, petrecînd cu studenţii şi călărind pe un butoi de vin, precum si versurile care însoţesc tabloul:

Doktor Faust zu dieser Frist
Aus Auerbachs Keller geritten ist
Auf einem Fass mit Wein geschwind,
Welches gesehen viel Mutterkind.
Solches durch seine subtile Kraft gethan
Und des Teufels Lohn empfangen davon.

(Doctor Faust în această vreme
A călărit ieşind din pivniţa Auerbach
Pe un butoi plin cu vin,
Faptă văzută de mulţi inşi.
A făcut aceasta prin forţa lui subtilă
Şi a binemeritat de la dracu).

După cum s-a putut stabili, cîrciuma Auerbach a fost clădită însă în 1530, aşa încît datarea din 1525 s-a făcut ulterior, de către un pictor care figura o legendă şi — mai este nevoie s-o spunem? — nu de cineva care asistase la eveniment. Mai vrednice de crezare sînt deci ştirile provenind din Erfurt şi Würzburg. În primul din aceste două oraşe l-a văzut, în septembrie 1513, umanistul Conradus Mutianus (Mudt), care într-o scrisoare către Henrich Urbanus vorbeşte cu dispreţ despre aventurierul lăudăros, întîlnit într-o cîrciumă, vrednic să fie pedepsit, desigur pentru absurdele superstiţii răspîndite în popor. Cu aceeaşi mînie vorbeste clericul Johannes Trithemius (Tritheim) din Würzburg într-una din scrisorile,

adunate în *Epistolae familiares*, 1507, adresate matematicianului Virdung, care întrebase de un vrăjitor expert în multe ştiinţe, aşteptat cu nerăbdare să apară în Hasfurt. Trithemius povesteşte cum, cu un an mai înainte, pe cînd trecea prin Gelnhausen i se vorbise de un vrăjitor, prezent atunci în localitate. Acesta auzind însă că Trithemius doreşte să-l vadă, se grăbise să dispară. Clericul nu putu afla decît că vrăjitorul se lăuda a cunoaşte atît de bine operele lui Platon şi Aristoteles, încît dacă acestea ar fi dispărut, el le-ar fi putut reconstitui în întregime. La Würzburg se lăudase că poate să săvîrşească toate minunile lui Isus, că este cel mai desăvîrşit dintre alchimişti şi că poate satisface orice dorinţă omenească. Trithemius văzuse şi un fel de carte de vizită a vrăjitorului, cu următorul cuprins: *Magister Georgius Sabellicus, Faustus junior, fons necromanticorum, astrologus, magus secundus, chiromanticus, aeromanticus, pyromanticus, in hydra arte secundus.* Acest document, care zugrăveşte bine personajul: un impostor, are nevoie de unele explicaţii, încercate de istoricii literari. Nu vom insista, în această rapidă schiţă, asupra lor. Ne interesează mai degrabă concluzia scrisorii lui Trithemius: „Aceasta este — scrie el — ceea ce îţi pot spune cu deplină siguranţă despre omul pe care îl aştepţi cu atîta curiozitate; nu vei găsi în el un filozof, ci pe un nebun vanitos şi insolent. Acest palavragiu şi înşelător ar trebui să primească o pedeapsă corporală pentru a face să înceteze odată lăudăroşeniile lui criminale şi duşmane bisericii". Deşi calitatea morală a personajului nu putea provoca îndoieli, epoca era în unele privinţe atît de înapoiată, încît, în 1546, eruditul Joachim Camerarius, îl întreba pe consilierul Daniel Stiber din Würzberg ce gîndeşte Faust despre situaţia politică la începutul războiului dintre Carol al V-lea şi Francisc I al Franţei. Tot astfel, Philipp von Hutten plecînd spre Venezuela pentru a căuta aur, îi cere lui Faust o consultaţie relativă la succesul probabil al expediţiei lui şi, într-o scrisoare din 1540, confirmă fratelui său adevărul prezicerilor lui Faust.



Am citat, folosind rezultatele cercetărilor mai vechi, numai cîteva din izvoarele contemporane cu Faust; destul totuşi pentru a vedea cu ce trăsături a fost transmisă figura acestuia cărţilor poporane care încep să apară încă de la sfîrşitul veacului al XVI-lea. Cea dintîi dintre acestea, publicată în 1587 la Frankfurt pe Main, este o tipăritură a librarului Johann Spiess. Lungul ei titlu ne asigură că scrierea a fost alcătuită pentru a servi ca exemplu teribil tuturor orgolioşilor şi ambiţioşilor abătuţi de la dreapta credinţă. Cartea a avut mai multe ediţii, a fost prelucrată în versuri şi tradusă în limbile olandeză, engleză şi franceză. În 1593 i-a urmat o a doua parte, atribuită unui Christoph Wagner. Publicaţia aceasta alcătuieşte materialul brut al poemului lui Goethe. Johann Faust ne este înfăţişat ca un fiu de ţărani din Roda, lîngă Weimar, trimis pentru învăţătură înaltă la Wittenberg. Cum avea „o minte capabilă să înveţe iute, cu aptitudini şi înclinări pentru studii", devine doctor în teologie. Împrietenindu-se cu tot soiul de oameni, uită scripturile şi porneşte la Cracovia, pentru a studia magia. Este indicată pasiunea cunoaşterii, foarte puternică în sufletul lui Faust: „a dobîndit aripi de vultur şi a vrut să cerceteze toate temeiurile cerului şi ale pămîntului". Înapoiat la Wittenberg, el invocă pe diavol, pe Mephostophiles, care-i apare îmbrăcat ca un călugăr: accent anticatolic, caracteristic pentru epoca reformei, în care ne găsim. Faust încheie un pact cu Mephostophiles, pe o durată de douăzeci şi patru de ani, prin

care cel dintîi se leagă să abjure credinţa şi să-şi cedeze sufletul, iar cel de-al doilea să-i ofere lui Faust toate puterile spiritului şi împlinirea tuturor dorinţelor sale. Autorul cărţii poporane este conştient că ne aflăm în faţa unui caz de rebeliune titanică: „Această lepădare de credinţă nu este altceva decît trufie, deznădejde, blestem şi lipsă de măsură, ca aceea a uriaşilor despre care au povestit poeţii: cum au îngrămădit munţi unul peste altul şi au pornit război împotriva Domnului, sau ca a îngerului rău, care s-a opus Domnului şi a fost prăvălit din pricina răutăţii şi a trufiei lui. Deci cine vrea să se înalţe prea sus, acela se prăbuşeşte adînc". Totuşi trufia lui Faust este mai mult intelectuală. Ca om al Renaşterii, pasiunea cunoaşterii este puternică în sufletul lui Faust. În momentul semnării pactului, el spune: „Mi-am propus să cercetez elementele şi deoarece, după darurile care mi-au fost hărăzite de sus, n-am găsit în mintea mea îndemînarea trebuincioasă şi nici n-am putut-o învăţa de la oameni, am ales şi m-am dat în puterea spiritului infernal, pentru ca acesta să-mi vestească şi să mă instruiască în ştiinţa dorită". Opt ani rămîne Faust la Wittenberg, în tovărăşia lui Wagner, discipolul lui, şi a lui Mephostophiles, care îi împlineşte toate dorinţele şi-l face să audă o muzică minunată, ori de cîte ori îl încearcă vreo remuşcare. Faust doreşte să se căsătorească, dar diavolul îi refuză căsătoria, făgăduindu-i însă alte şi cele mai frumoase femei, „aşa încît inima îi tremură de bucurie". În convorbirile sale cu Mephostophiles, Faust află tainele în legătură cu cerul şi iadul, şi despre căderea lui Lucifer. În soarta acestuia, Faust cunoaşte pe a sa şi plînsul căinţii îl podideşte. Află apoi secretele despre originea şi rînduirea lumii, despre mersul planetelor, despre chipul cum se produc anotimpurile, despre însuşirile elementelor. Ştiinţa cosmologică a lui Mephostophiles este însă aceea a antichităţii, a sferelor cereşti; noile descoperiri ale lui Copernic nu o îmbogăţiseră cu nimic. Prin toate aceste învăţături, Faust devine totuşi un mare matematician, capabil să prezică fenomenele astronomice şi meteorologice şi să calculeze datele calendaristice. Atunci începe călătoria lui Faust, sub conducerea lui Mephostophiles. La Roma, eroul admiră strălucirea palatului papal şi rămîne trei zile şi trei nopţi acolo, făcîndu-i papei tot felul de farse „spre înveselirea poporului luteran", după cum observă unul dintre comentatori. La Constantinopol, cei doi călători se înfăţişează sultanului, Mephostophiles îmbrăcînd, în această împrejurare, costumul şi podoabele papei. Ajung astfel la curtea împăratului (Carol al V-lea). Împăratul doreşte să vadă un alt stăpînitor al lumii deopotrivă cu el şi Mephostophiles îl vrăjeşte pe Alexandru cel Mare şi pe soţia lui. Înainte de a părăsi curtea împăratului, Mephostophiles săvîrşeşte o farsă, făcînd să-i crească unui curtean, care dormea, o pereche de coarne. Ajung astfel la curtea contelui de Anhalt, căruia i se înalţă, prin vrăjitorie, un castel pe o înălţime din preajmă. O grădină feerică răsare în jurul castelului, asemănătoare aceleia pe care, după legendă, Albertus Magnus o făcuse să apară la Colonia cu prilejul unei vizite regale. Focuri de artificii ţîşnesc din toate părţile. Butuci de viţă, încărcaţi cu struguri, cresc dintr-o masă. Dacă autorul cărţii poporane alege aceste etape ale călătoriei lui Faust şi Mephostophiles, unde vrăjitoriile lor se execută cu umor împotriva gazdelor, împrejurarea provine din resentimentele luteranului, pentru care papa era un adevărat anticrist, sultanul, un duşman al creştinătăţii, împăratul Carol al V-lea, conducătorul detestat al contrareformei, iar contele de Anhalt, un calvinist, era la fel de rău văzut în cercurile luterane. Călătoria durase şaisprezece ani. Faust şi Mephostophiles se înapoiază la Wittenberg. Un bătrîn şi evlavios medic încearcă să-l aducă

în drumul drept pe eroul rătăcit, dar intervine Mephostophiles care obţine o întărire a pactului. La un banchet studenţesc, unul dintre studenţi îşi exprimă dorinţa s-o vadă pe Elena, şi aceasta, prin vrăjitoriile lui Faust, apare în adevăr. Studenţii sînt covîrşiţi de farmecul iubirii, dar într-una din nopţile următoare, Elena apare încă o dată, de data aceasta numai lui Faust. Din însoţirea lor se naşte un copil minunat, Justus Faustus, care în curînd va dispărea împreună cu mama sa. Faust îmbătrînise acum. Nu mai avea de trăit decît o lună; remuşcarea îl cuprinde şi, plin de durerea crimelor sale, îşi ia rămas bun de la prieteni şi de la discipoli. Elementele naturii par a fi intrat în răscoală şi, printre fulgere şi tunete, Faust coboară în iad.

După cartea poporană din 1587—1590, urmează alte versiuni, a lui Widman, la Hamburg în 1599, a lui Pfitzer, un medic din Nürnberg, în 1674, cu ediţii succesive pînă în 1726. O ultimă prelucrare apare sub pseudonimul *„ein christlich Meinender“* (un creştin), la Frankfurt şi Lipsca, în 1725. Aceasta este versiunea pe care a cunoscut-o Goethe încă din copilăria lui, după cum ne informează scriitorul în *Poezie şi adevăr*. În 1802, adică într-un moment înaintat al redactării poemului, Goethe împrumută de la biblioteca din Weimar, povestirea lui Pfitzer pe care o ţine mai multe luni la sine. Versiunea lui Pfitzer conţine episodul iubirii lui Faust pentru o frumoasă fată din popor, care îi rezistă. De altfel, fiecare dintre prelucrările succesive ale legendei primitive posedă caracteristicile ei tematice, fără ca semnificaţia adîncă a povestirii să se schimbe. În legătură cu această semnificaţie se va produce însă fapta creatoare a lui Goethe. Pînă a ajunge s-o precizăm, este necesar să stabilim cîteva din etapele cele mai de seamă ale dezvoltării legendei în creaţia cultă şi scenică.



O traducere engleză a cărţii faustice poporane, publicată la Frankfurt, apare în 1592. Această traducere este probabil izvorul tragediei lui Christopher Marlowe (1564—1593), *Tragical history of life and death of doctor Faustus* (*Istoria tragică a vieţii şi morţii doctorului Faustus*), reprezentată în 1594 şi publicată cu unele interpolaţii în 1604, adică după moartea autorului. Christopher Marlowe este unul din cei mai înzestraţi contemporani ai lui Shakespeare şi acela care-l aminteşte mai de aproape prin patosul lui tragic. În scurta lui carieră, întovărăşită de o reputaţie de ateism, care l-ar fi putut duce la rug, şi sfîrşită printr-o moarte violentă, Marlowe a dotat scena engleză cu mai multe caractere titanice: a lui Tamerlan, cuceritorul mongol, a ducelui de Guise, exterminatorul hughenoţilor în noaptea de pomină a Sfîntului Bartolomeu, a lui Faust, vrăjitorul german. Titanismul lui Marlowe este o expresie a epocii reginei Elisabeta, cînd aventurierii englezi străbat mările şi continentele îndepărtate, supunîndu-le cu violenţă exploatării lor. Fără a avea o legătură directă cu aceste împrejurări, Faust ca şi ceilalţi titani ai lui Marlowe, reprezintă un caracter admirat în vremea lui, prin îndrăzneala şi intensitatea pasiunilor. Mersul acţiunii în tragedia lui Marlowe aminteşte, pînă la un punct, pe acel al cărţii poporane germane. La început, Faust este prezentat ca un savant dezgustat de ştiinţa vremii şi care cere lumini şi putere nouă magiei. Monologul iniţial aminteşte pe acel al eroului lui Goethe, deşi acesta pare a nu fi luat cunoştinţă de tragedia lui Marlowe. Este invocat Mefistofel, care îi propune un pact pentru o durată de douăzeci şi patru de ani. În zadar o voce internă îl îndeamnă: „Întoarce-te către Domnul“, răspunsul lui Faust este

al trufiei: „Nu! Domnul nu te iubește, Domnul tău este propria-ți voință!". Mefistofel îi dăruiește o carte, ale cărei semne au proprietatea să-l înzestreze cu putere asupra aurului, a elementelor și a demonilor. Într-o călătorie prin lumea largă, titanul lui Marlowe, ca și eroul cărții poporane, ajunge la Roma, unde se amestecă în conflictul dintre papă și antipapă, făcîndu-i farse unuia din ei. În fața împăratului, îi vrăjește pe Alexandru și pe Dariu. La un banchet studențesc o face să apară pe Elena. Un bătrîn încearcă să-l aducă la dreapta credință. Mefistofel intervine pentru a întări din nou pactul. Elena i se arată încă o dată lui Faust și un farmec nespus îl covîrșește; „Îmi dai cu sărutarea ta eternitatea". Cînd ceasul din urmă îl ajunge, Faust vrea să oprească timpul în loc, să se ascundă sub dealuri și munți, să coboare în adîncimile pămîntului, să se învăluiască în nori, să se piardă în ocean, să emigreze cu sufletul, după credința metempsihozei, în trupul unui animal. Dorințe zadarnice! Orologiul bate ceasul ineluctabil. Faust este pierdut; iadul îl înghite. Corul intonează:

> „Mlădița creșterii menită, s-a răpus
> Și laurii lui Apolon pe fruntea
> Cea înțeleaptă-i pîrjolește focul.
> Pierdut e Faust. Cugetați căderea-i
> Ce ne învață, oameni inscusiți:
> Să nu rîvniți la cele ce-s oprite.
> Pe cel adînc, îl duce adîncimea
> Să creadă că mai mult e-n stare-a face
> Decît ce e îngăduit de Domnul".

Tragedia lui Marlowe, ca și cartea poporană germană, vrea să aibă deci un sens moralizator. Și cu toate că poetul englez, ca om al Renașterii, arată simpatie titanului ahtiat de cunoaștere, el face totuși o concesiune eticii religioase a vremii, menind pe eroul său pierderii și damnațiunii. Între *Faust* al lui Marlowe și cel al lui Goethe, trec două sute de ani. Motivul faustic s-a transmis în vremea aceasta prin menținerea lui pe scenă. Actori englezi duc legenda în Anglia și o readuc în Germania, în versiunea lui Marlowe, pe la începutul secolului al XVII-lea. O reprezentație a tragediei lui Marlowe este semnalată la Dresda, în 1662. Trupele germane de actori rătăcitori o introduc în repertoriul lor și o reprezintă în tot decursul secolului al XVII-lea și al XVIII-lea. Reprezentația are loc și la Frankfurt în 1741 și 1742, cînd Goethe nu se născuse, și în 1767, cînd era student la Lipsca. Este sigur însă că Goethe a asistat, după înapoierea de la Frankfurt, la o reprezentație a tragediei lui Faust pe scena teatrului de păpuși, pentru care se alcătuise o nouă versiune, adeseori înfățișată în diferite centre culturale ale Germaniei.

Tema faustică a ispitit pe mai mulți scriitori ai secolului al XVIII-lea, dar este sigur că acel care a supus-o unei evoluții hotărîtoare și i-a dat o semnificație cu totul deosebită de aceea a cărților poporane și a lui Marlowe, a fost Lessing, unul din cei mai de seamă îndrumători ai literaturii germane în epoca luminilor. Rolul epocal al lui Lessing în istoria literaturii germane este, printre altele, acela de a o fi eliberat de influența clasicismului francez, ca expresie a absolutismului, într-o vreme în care alți scriitori, în frunte cu Gottsched, îl susțineau teoretic și îl propuneau ca exemplu. Într-unul din articolele sale de critică literară, în a 17-a scrisoare asupra literaturii *(Literaturbriefe)*, din 1759, el opune influenței franceze, pe aceea engleză a lui Shakespeare, mai apropiată de spiritul german, după cum o dovedește legenda lui Faust, o adevărată temă shakespeariană. Scriitorul amintește propria

lui încercare de a dramatiza această temă. Lessing s-a dedicat acestei lucrări în două răstimpuri ale carierei sale, în 1758 şi în 1767—68. Manuscrisele definitive s-au pierdut însă, şi cercetătorul actual nu mai are la dispoziţie decît cîteva fragmente postume, suficiente totuşi pentru a aprecia inovaţia lui Lessing, în istoria seculară a motivului. Trecînd peste amănuntele chipului în care acţiunea se dezvoltă, trebuie să constatăm că, faţă de toţi predecesorii lui, Lessing este cel dintîi care nu mai meneşte pe Faust damnaţiunii, ci mîntuirii. În ultima clipă a vieţii lui Faust, diavolul strigă: „Este al meu"!, dar o voce cerească răspunde: „Nu triumfa! N-ai învins umanitatea şi ştiinţa: divinitatea n-a dăruit omului cel mai nobil dintre instinctele sale, pentru a-l face nenorocit în eternitate"! Faust este deci mîntuit pentru că, în toate rătăcirile şi greşelile sale, a dat urmare înclinaţiei şi pasiunii de a cunoaşte. Pentru a găsi această nouă soluţie vechii legende, a trebuit ca puterea eticii religioase să slăbească, o dată cu ascensiunea burgheziei raţionaliste a vremii. *Faust* al lui Lessing este deci unul din roadele iluminismului german şi temelia pe care Goethe va clădi, adîncind însă mai departe semnificaţia vechii legende şi punînd-o de acord cu unele din aspiraţiile capitale ale omenirii, actuale şi astăzi.

*

Faust de Goethe este rezultatul uneia din cele mai lungi elaboraţii pe care le cunoaşte istoria literară. Începută în anii primei tinereţi, opera a fost terminată cu cîteva luni înainte de moartea autorului, în 1832, cînd a fost publicată şi a doua ei parte. Goethe indică drept an al începutului lungii compuneri al douăzecilea al vieţii sale, deci anul 1769. Era pe atunci student la Lipsca. Tînărul care citise, încă de pe cînd era copil, versiunea din 1728 a cărţii poporane faustice, se gîndeşte să-i folosească tema într-un poem dramatic. Uneori întîrzie în cîrciuma Auerbach, după cum mărturiseşte într-o scrisoare din 1767, către prietenul său Behrisch. Cînd se înapoiază la Frankfurt, cade sub înrîurirea domnişoarei von Klettenberg, o pietistă, şi împreună studiază cărţi de alchimie, îşi formează un laborator prevăzut cu toate aparatele şi uneltele necesare unui alchimist şi încearcă să producă *liquor silicum*, licoarea capabilă să transforme toate metalele în aur. Citeşte pe medicii şi magicienii Renaşterii germane,pe Paracelsus şi pe Agrippa von Nettesheim. Cînd ajunge la Strassburg, unde pornise pentru continuarea studiilor, face descoperirea evului mediu germanic în marea catedrală a oraşului. Aici se produce întîlnirea hotărîtoare cu Herder, care-i aduce revelaţia poeziei Orientului, a lui Homer, Ossian şi Shakespeare, dar mai cu seamă a poeziei populare şi a vechilor legende. Din lumea acestora se ridică figura lui Gotz von Berlichingen şi din nou a lui Faust. Este vremea aşa-zisei *Sturm-und-Drangperiode*, epocă în care literatura germană dobîndeşte o nouă conştiinţă a specificităţii ei naţionale şi întreţine cultul originalităţii şi al titanilor. Din această vreme datează poemele realizate parţial, un *Mahomet*, un *Prometeu*, un *Ahasverus*. Ideea de a compune un *Faust* este rodul aceleiaşi epoci. Au avut-o şi alţi tineri scriitori ai vremii, prieteni de-ai lui Goethe, un Lenz, un Klinger, un Muller.

Goethe se consacră marelui său poem în anii 1773—1775. Se încheagă atunci prima versiune a lui *Faust*, aşa-zisul *Urfaust*, pierdut în manuscrisul lui original şi regăsit, într-o copie străină, abia în 1887, de Erich Schmidt, care-l publică. După mai bine de doisprezece ani, opera este reluată, modificată în forma ei şi îmbogăţită, în timpul călătoriei în Italia, cu scene noi. Astfel se formează în 1788—1790 aşa-zisul *Fragment* apărut în al şaptelea volum al *Operelor* publicate de editorul

Goschen. Între 1797 şi 1801, după ce compusese romanul *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister*, poetul îşi îmbogăţeşte opera cu *Dedicaţie*, *Prologul în teatru*, *Prologul în cer*, al doilea monolog al lui Faust, scena plimbării pînă la apariţia lui Mefistofel şi alte episoade mai mici. După 1804, cînd librarul Cotta îi cere o nouă ediţie a operelor sale, poetul îşi revede şi completează manuscrisul şi astfel, în 1808, poate să apară prima parte a tragediei în al optelea volum al *Operelor* publicate de Cotta. A doua parte a poemului, schiţată încă din 1797, trecută în forma unui început de realizare în 1799, este apoi părăsită şi, după o lungă epocă în care poetul se consacră multor alte lucrări, este reluată şi dusă la sfîrşit în 1825—1832. Se poate spune că Goethe a meditat şi a realizat poemul *Faust*, opera capitală a vieţii lui, de-a lungul întregii sale existenţe literare. Această operă va conţine deci rodul tuturor experienţelor sale ca om şi artist şi o icoană a întregii dezvoltări a societăţii moderne, în epoca în care s-au succedat revoluţia franceză, campaniile napoleoniene, dezvoltarea tehnicii şi revoluţia industrială, apariţia socialismului utopic. Poemul lui Goethe nu se referă direct la aceste evenimente, dar linia lor de dezvoltare a fost decisivă pentru formarea concepţiei poetului, aşa cum rezultă din soluţia dată vechiului motiv folcloric.



După o dedicaţie lirică, adresată martorilor trecuţi ai vieţii poetului şi după „prologul în teatru“, în care publicul este prevenit că nu se găseşte în faţa unei piese în sensul concepţiei teatrale a vremii, drama propriu-zisă începe cu „prologul în cer“. Cerul e reprezentat în sensul credinţelor medievale. Dumnezeu e înconjurat de îngeri, care proslăvesc frumuseţea creaţiei. Mefistofel îşi rîde de osteneala şi agitaţia zadarnică a oamenilor. Dumnezeu a autorizat prezenţa diavolului, a spiritului negaţiei, pe lîngă oameni, ca un stimulent al acţiunii lor. Încrezător în năzuinţa spre adevăr, sădită în fiecare suflet omenesc, se angajează o prinsoare între creator şi spiritul negaţiei, menită să dovedească nobleţea aspiraţiei fundamentale a omului în ciuda ispitelor care-l pot încerca. Este ales Faust ca obiect al prinsorii. Tragedia lui Faust va fi deci realizarea pe pămînt, în condiţiile unei existenţe omeneşti, a unei prinsori făcute în cer.

Faust este un învăţat bătrîn. Ştiinţa vremii nu i-a adus decît dezamăgiri. Magia îi va deschide poate drumul către cunoaşterea secretelor lumii. Faust nu doreşte însă numai cunoaşterea, dar şi cea mai largă îmbrăţişare a întregii naturi şi vieţi. Aspiraţiile învăţatului se completează cu acele ale omului, într-un elan spre universalitate, caracteristic pentru spiritul Renaşterii, pe care eroul îl reprezintă. Este invocat deci spiritul pămîntului, dar în faţa teribilei lui arătări, semeţia lui Faust se prăbuşeşte, ca un semn că nu prin practici magice şi dintr-o dată, ci prin extinderea succesivă a experienţei, i se pot destăinui omului sensurile şi bucuriile cele mai înalte ale naturii şi vieţii. În contrast cu Faust apare şcolarul lui, Wagner, tipul învăţatului mediocru, care nu cunoaşte pasiunea nimicitoare a maestrului său. Deznădejdea lui Faust este atît de adîncă, încît se pregăteşte să-şi pună capăt vieţii, cînd clopotele învierii opresc mîna sinucigaşului. O plimbare, în tovărăşia lui Wagner, printre oamenii simpli, bucuroşi de zilele de sărbătoare, aşterne o alinare peste zbuciumul lui. Înapoiat în camera de studiu, un cîine se strecoară alături de el. Este Mefistofel. Urmează scena pactului, întreruptă de apariţia unui tînăr discipol, a cărui figură repetă pe plan umoristic, îndoita aspiraţie a lui Faust către cunoaştere şi viaţă. Pactul prevedea luarea în stăpînire a sufletului lui Faust de către

Mefistofel, în momentul în care acesta îi va procura eroului o fericire atît de mare, încît clipa va fi rugată să se oprească. Îi sînt oferite mai întîi lui Faust josnicele plăceri ale beției în pivnița Auerbach; dar eroul privește cu repulsie către ele. Întinerit în bucătăria vrăjitoarelor, iubirea i se înfățișează lui Faust în arătarea grațioasă și inocentă a Margaretei. Dar pentru că în dragostea care se naște între ei, se afirmă o aspirație mai înaltă a sufletului, Mefistofel o retează, făcînd din Faust ucigașul fratelui Margaretei, al lui Valentin. Refugiați la vrăjitoare, în noaptea Sfintei Valpurgia, eroul se lasă stăpînit de voluptate, pînă în pragul împlinirii pactului încheiat. Dar cînd imaginea Margaretei i se arată din nou, eroismul lui e învins. El aleargă să-și ajute iubita acuzată de crima de pruncucidere, dar o găsește în închisoare, trăindu-și ultimele clipe, cu mintea rătăcită. Experiența plăcerii n-a învins sufletul lui Faust. Dimpotrivă. În natura lui fecundă, noi aspirații și doruri au luat naștere.

Faust a fugit departe de locul în care a luat sfîrșit tragedia Margaretei. Este cufundat într-un somn adînc și regenerator. Spiritele îl mîngîie. Ariel îi cîntă. Cînd se trezește, splendoarea creației aprinde din nou în el dorința de viață, noi năzuințe. Se găsea în apropiere curtea împăratului, indicat fără o altă determinare, dar destul de expresiv, pentru a recunoaște pe aceea a unui suveran absolutist, lacom de plăcere, înconjurat de bufoni, incapabil să răspundă gravelor probleme ale statului asaltat de o criză financiară. Este ca un ecou întîrziat al dificultăților în care s-a zbătut Franța în epoca minorității lui Ludovic al XV-lea și a regenței. Ca un alt Law, Mefistofel se propune să găsească mijloacele de a birui greaua încercare a statului. Împăratul dorește s-o vadă pe Elena, regina Spartei, cea mai frumoasă femeie care a trăit vreodată. Faust descinde în regiunea „mumelor", acolo unde se găsesc tiparele eterne ale realității, pentru a o aduce pe Elena. Dar ceea ce obține Faust nu este decît reflexul Elenei. Sufletul lui se încinge însă de dorința posesiunii aceleia care întrupa armonia perfectă dintre spirit și materie a lumii grecești. Încercînd s-o cuprindă, reflexul inconsistent al Elenei se risipește. Faust își pierde conștiința și Mefistofel îl readuce în vechea lui cameră de lucru. Găsește aici pe Wagner, devenit un reputat savant, care, prin procedeele alchimiei, și ajutat de Mefistofel, creează într-o fiolă o ființă vie, un om de mici dimensiuni, un *homunculus* (așa cum i se atribuise altădată și lui Paracelsus). Homunculus deține o știință întinsă și el este acela care arată că dorul îl va ucide pe Faust, dacă acesta nu va fi îndrumat către însoțirea cu Elena. Eroul este deci transportat vrăjitorește în Grecia, unde demonii antichității s-au adunat pe pajiștea Tesaliei, într-o nouă noapte valpurgică. Faust se trezește la atingerea pămîntului binecuvîntat al Greciei. Mefistofel a luat hidoasa înfățișare a lui Phorkias. Homunculus dorește să dobîndească existență în lumea exterioară. Dar înțeleptul Thales îl previne că viața nu poate lua forme statornice decît dezvoltîndu-se succesiv din elementul primar, din apa mării, unde au apărut mai întîi germenii vieții. Ideile transformismului, exprimate și în scrierile naturalistice ale poetului, inspiră acest pasaj al poemului său. Cînd se arată frumoasa Galateea, întruparea splendorii corporale, fiola lui Homunculus se sparge de carul ei și creația artificială a lui Faust se risipește în mare. Dar Faust o caută mereu pe Elena, întreabă de ea pe Sfinx, pe înțeleptul centaur Chiron, pe Manto, fiica lui Esculap, care-l conduce în imperiul umbrelor, pentru a o răpi de acolo, ca altădată Orfeu pe Euridice. Elena apare la Sparta, în așteptarea soțului ei, a lui Menelau, care trebuia să vie de la Troia. Dar cum Phorkias înspăimîntă pe Elena și pe însoțitoarele ei cu amenințarea că Menelau se pregătește să le ucidă,

oferindu-le ca jertfă zeilor, Elena se refugiază la Faust, care îi este prezentat ca un stăpînitor din nord, unde regina greacă ar putea găsi liniște şi siguranţă. Atunci se produce însoţirea lui Faust cu Elena, din care ia naştere un copil minunat, Euphorion, menit morţii timpurii. Prin unirea cu Elena, Faust a ajuns la punctul cel mai înalt al înnobilirii firii sale. Dar idila antică a iubirii cu Elena se sfîrşeşte tragic, cînd Euphorion prăbuşindu-se în zborul lui, ca un alt Ikar, Elena dispare în acelaşi, moment.

Veştmintele Elenei, transformate în nori, îl transportă pe Faust în zbor, pe o înălţime de munte în Germania. El nu vrea să devină un stăpînitor de ţară, în stare să-şi satisfacă orice dorinţă, cum îi propune Mefistofel. Nu aspiră nici către glorie, ci către fapte. În zare se lămureşte un ţinut mereu inundat de apele mării, Faust doreşte să-l răpească furiei elementelor. Împăratul, pe care Faust şi Mefistofel îl ajută să-l învingă pe contra-împăratul *(Gegenkaiser)*, pornit cu armele împotriva lui, le dă, ca feud, ţărmul inundabil al mării. Faust a găsit acum un teren propice pentru setea lui de acţiune, pentru năzuinţa lui neostenită. A ajuns acum moşneag centenar. Din vechea paragină a creat, prin munca îndîrjită a multor mii de oameni, o ţară înfloritoare. La capătul unui canal construit pe locul mlaştinilor de altădată, se înalţă palatul lui. Dar zarea îi este închisă de o colină, pe care se găseşte bordeiul bunilor bătrîni Philemon şi Baucis (figuri şi nume împrumutate *Metamorfozelor* lui Ovidiu). Îi porunceşte deci lui Mefistofel să-i mute pe bătrîni. Dar Mefistofel dă foc casei şi bătrînii îşi găsesc acolo moartea. O mîhnire adîncă îl apasă pe Faust. Atunci îi apar patru arătări, patru femei bătrîne în veştminte cernite: Lipsa, Vina, Nevoia şi Grija. Faust închide uşa, dar doamna Grijă îl urmează, strecurîndu-se pe gaura cheii; este însoţitoarea oricărei activităţi omeneşti. Acum, cînd eroul a recunoscut că valoarea vieţii stă în faptă, în acţiunea pusă în slujba oamenilor, teribila doamnă Grijă i se alătură din nou. Sub suflarea Grijii, bătrînul orbeşte. Din adîncimea nopţii lui, el îndeamnă pe muncitori să-şi sfîrşească mai repede lucrarea. În viziunea poporului activ, liber şi fericit, care va trăi odată pe pămîntul smuls de el furiei valurilor, Faust rosteşte cuvîntul rezolutoriu al pactului încheiat altădată cu Mefistofel, gustă delectarea unei clipe supreme şi cere clipei să se oprească. Bătrînul s-a prăbuşit: lemurele îl aşează în groapa pregătită mai dinainte. Dar fericirea n-a fost pentru Faust recompensarea unei posesiuni, ci a unei năzuinţe menite să se continue în viitor. Mefistofel a pierdut prinsoarea. Sufletul lui Faust urcă în gloria cerească, printr-o lume de simboluri. Corul final proslăveşte puterea îndurării, a „eternului feminin", a iubirii care l-a mîntuit pe Faust.



Dacă facem comparaţie între poemul lui Goethe, a cărui dezvoltare am schiţat-o mai sus în liniile ei cele mai generale, şi tema aşa cum a fost primită din cărţile populare şi creaţia cultă anterioară, se impun mai multe constatări. Cu drept cuvînt putea spune Friedrich Engels, într-o scrisoare din 1839 către Friederich Gräber, că în timp ce „Faust al cărţilor populare este un vrăjitor cu totul comun, Goethe a pus în el psihologia mai multor secole". Mai întîi, latura grotească a personajului, destul de dezvoltată în cărţile populare, dispare cu totul la Goethe. Faust este aici un caracter dintre cele mai nobile, animat nu numai de pasiunea cunoaşterii, dar şi de o năzuinţă atotcuprinzătoare, satisfăcută în cele din urmă prin acţiunea folositoare societăţii. Conştiinţa lui se îmbogăţeşte treptat în cursul desfăşurării acţiunii: concluziile lui morale se adună şi sensul existenţei omeneşti i se dezvăluie, nu prin

instantaneitatea magiei, ci prin acumularea experienţelor. *Faust* este poemul experienţei omeneşti.

Unei adînci transformări a fost supusă şi figura lui Mefistofel. Diavolul nu mai este acum figura care concentrează în sine toate spaimele şi repulsiile omului medieval. Nu mai avem de-a face aici cu figura subumană cu gheare, coadă şi coarne, al lui Hyeronimus Bosch, ci cu un curtean în costumul spaniol al absolutismului, un personaj plin de experienţă, cu o judecată sigură şi clară, fără de iluzii, capabilă să pătrundă pînă la cele mai ascunse determinări egoiste ale acţiunilor omeneşti: umorul, iscusinţa şi ingeniozitatea lui sînt neîntrecute. Prin gura lui Mefistofel, observă Engels odată (în articolul despre cartea lui Karl Grün asupra lui Goethe), poetul a revărsat „batjocura lui cea mai amară asupra societăţii germane a timpului său". În economia generală a piesei, Mefistofel este spiritul răului, întruparea negaţiei, dar şi forţa din care se degajă îndrumarea bună şi folositoare oamenilor. Dar în cadrul acestei esenţe generale a personajului, Goethe l-a îmbogăţit cu trăsăturile curteanului, aşa cum le-au produs secolele feudalismului şi ale absolutismului. Tocmai pentru că este reprezentantul vechilor clase conducătoare, Mefistofel nu poate înţelege elanul lui Faust, adică al omului creator, format în condiţiile ascensiunii burgheze. Mefistofel crede că-l va putea cîştiga pe Faust, oferindu-i plăcerea şi puterea, dar se înşeală, deoarece îi lipsesc elementele de înţelegere şi apreciere a omului consacrat creaţiei sociale. Toate aceste trăsături ale caracterului lui Mefistofel lipsesc din creaţia faustică anterioară. În general, toate figurile pe care Goethe le-a împrumutat tradiţiei legendare se înfăţişează cu o abundenţă a notelor constitutive, cu o adîncire a semnificaţiei lor tipice şi cu o îmbogăţire a individualizării lor, faţă de care toate creaţiile trecutului pe acelaşi teme apar sărace şi schematice.

Episodul Elenei, prezent în cărţile poporane şi la Marlowe, dobîndeşte de asemeni o altă semnificaţie la Goethe. Acest episod întrupează un moment de seamă în dezvoltarea societăţii germane la sfîrşitul secolului al XVIII-lea şi la începutul secolului următor. Era o vreme cînd, faţă de numeroasele contradicţii şi conflicte care se aglomerează în orînduirea socială a vremii, naţiunile contemporane năzuiau către eliminarea acelor contradicţii, către stabilirea unei noi unităţi, a unei noi împăcări a omului cu lumea şi cu societatea. Pentru a obţine o astfel de aşezare şi în urma unei lungi epoci de critică a vechilor instituţii, în urma muncii de cultură a iluminismului, burghezia franceză săvîrşeşte revoluţia ei. Pentru că burghezia germană n-atinsese încă acelaşi grad de dezvoltare, pentru că poziţiile feudalismului rămăseseră puternice în dreapta Rinului, existau scriitori care credeau că pot obţine rîvnita unitate şi împăcare a omului cu lumea şi societatea, însuşindu-şi idealul de armonie al vechilor greci. Este vremea în care Winckelmann proslăveşte idealul grec, aceea în care Goethe, Schiller, Hölderlin, Voss şi atîţi alţii instrunează o liră greacă, pentru a cînta frumuseţea senină a antichităţii sau pentru a o propune poporului german al timpului lor. Aceşti scriitori credeau că prin simpla înviere a idealului grec, societatea germană ar putea înlătura conflictele care o zbuciumau, că, prin armonie estetică, omul german ar putea dobîndi pierduta lui unitate cu lumea şi natura. Este vremea în care Schiller propune educaţia estetică a omenirii. Însoţirea lui Faust cu Elena este simbolul aceleiaşi aspiraţii. De unde în cărţile poporane Elena este dorită de către Faust numai pentru frumuseţea ei fără asemănare, Faust al lui Goethe aspiră către ea ca spre idealul armoniei perfecte. Dar, deşi Faust s-a înnobilat prin unirea cu Elena, s-a înălţat cu o treaptă mai sus către în-

frîngerea egoismului, către înţelegerea sensurilor altruiste ale vieţii, Goethe a ţinut să ne arate că singura însuşire a idealurilor de armonie ale antichităţii nu este ţelul la care se pot opri popoarele moderne. De aceea Euphorion, copilul născut din însoţirea lui cu Elena, sinteză a geniului nordic cu cel sudic, o figură care, după părerea comentatorilor, reproduce pe aceea atît de uimitoare pentru contemporani a lui Byron, se dovedeşte inapt să trăiască, şi acţiunea poemului, drumul de viaţă al eroului, continuă peste pragul acestei idile antice.

Început ca un poem dominat de figura unui rebel şi a unui titan, *Faust* a continuat deci ca un poem neoumanistic, inspirat adică de antichitatea greacă, dar prin desfăşurarea mai departe a acţiunii lui, a depăşit şi acest stadiu, atît de semnificativ pentru un anumit moment al dezvoltării societăţii şi culturii germane. Prin finalul său, poemul lui Goethe este reprezentativ pentru noile căi ale omenirii. Noile posibilităţi ale tehnicii, susţinute de rezultatele ştiinţelor fizico-matematice, în mare progres de la Renaştere încoace, au deschis omenirii perspectivele nelimitate în direcţia stăpînirii naturii şi a înălţării condiţiei umane. Saint-Simon arătase că muncii moderne îi este rezervată conducerea societăţii viitorului. El exprimase astfel de idei încă de la începutul veacului al XIX-lea şi ideile lui n-au rămas străine de Goethe, mare cititor al revistei „Le Globe", organul saint-simoniştilor. Prin tehnica şi munca modernă, planeta noastră putea lua o altă înfăţişare, mai bine adaptată nevoilor omeneşti. Ideea transformării planetei prin noile mijloace ale tehnicii ştiinţifice l-a preocupat adînc pe Goethe. Există în această privinţă, în convorbirile poetului, cu Eckermann, la data de 21 februarie 1827, un pasaj de o însemnătate cu atît mai mare cu cît el provine din răstimpul în care Goethe lucra la partea finală a poemului său. „La Goethe, la masă, notează Eckermann. A vorbit mult şi cu admiraţie despre Alexander von Humboldt, a cărui lucrare despre Cuba şi Columbia a început să o citească şi ale cărui vederi, în legătură cu proiectul străpungerii istmului Panama, par a avea pentru el un interes cu totul deosebit. Humboldt, — spunea Goethe, — a făcut, cu o mare cunoştinţă a lucrurilor, şi alte propuneri graţie cărora întrebuinţarea unora dintre curenţii aflători în golful Mexic ar produce rezultate şi mai folositoare. Acestea sînt însă rezervate viitorului. Sigur este însă că dacă s-ar izbuti străpungerea de care s-a vorbit, s-ar obţine ca navele de orice mărime şi de orice încărcătură să poată trece din golful Mexic în oceanul Pacific, şi o dată cu aceasta, rezultate incalculabile pentru întreaga omenire civilizată şi necivilizată. Ni s-ar părea ciudat ca Statele Unite să lase să le scape din mîini o astfel de operă. Este de presupus că acest stat tînăr, a cărui tendinţă de expansiune spre vest este vizibilă, va lua în posesiune şi va popula peste treizeci sau patruzeci de ani şi întinsele regiuni de dincolo de Munţii Stîncoşi. Este de prevăzut apoi că pe întreaga coastă a oceanului Pacific, unde natura a şi format cele mai largi şi sigure porturi, să apară treptat foarte importante oraşe comerciale în scopul schimbului dintre China, Indiile Orientale şi Statele Unite. Aş dori să văd toate acestea; dar lucrul nu va fi cu putinţă în timpul vieţii mele. Aş dori însă ceva, şi anume un canal care să unească Dunărea cu Rinul. Dar această întreprindere este şi ea atît de uriaşă, încît mă îndoiesc de realizarea ei în actualele împrejurări ale Germaniei. În sfîrşit, aş mai vrea să văd un canal al Suezului. Mi-ar plăcea să fiu martor al acestor trei evenimente de dragul cărora ar fi vrednic de osteneală să mai trăiesc vreo cincizeci de ani".

Ideea transformării naturii a stăpînit deci cu putere spiritul lui Goethe în perioada bătrîneţii lui. În această idee culminează şi gîndirea, ca şi lungul drum al experienţelor lui Faust. Suprema clipă a fericirii, proiectată de altfel în perspectivele viitorului, îi este adusă eroului lui Goethe de viziunea poporului trăind pe ţărmurile cucerite de el printr-o operă de transformare a naturii. Într-o astfel de operă se formează, după cum ne vesteşte Goethe, nu numai deprinderile de activitate ale unei societăţi, dar şi acea iubire a libertăţii şi a vieţii al căror preţ nu-l pot simţi cu adevărat decît aceia care trebuie să şi le apere în fiecare zi. Astfel, sensul suprem al vieţii devine pentru Faust creaţia, munca productivă pusă în serviciul oamenilor şi executată de ei cu eroism. Faust îşi merită mîntuirea atunci cînd îşi lămureşte deplin această semnificaţie a vieţii. Am arătat că i se datoreşte lui Lessing ideea mîntuirii lui Faust, în contrast cu damnaţiunea care-l atingea pe erou în toate prelucrările anterioare ale aceluiaşi motiv. Faust al lui Lessing era mîntuit pentru că, în ciuda rătăcirilor sale, se orientase totuşi după instinctul şi pasiunea cunoaşterii. Legenda lui Faust era valorificată deci de Lessing din unghiul iluminismului, adică al epocii de cultură pentru care valorile umane cele mai înalte decurgeau din raţiunea teoretică. Faust al lui Goethe este însă mîntuit pentru că descoperă, ca valoare supremă a vieţii, activitatea şi creaţia. Goethe valorifică legenda faustică din unghiul noii civilizaţii, a muncii care poate recunoaşte în el un precursor.



Ne-am ocupat de „semnificaţia“ lui *Faust*, de ideile lui, de felul în care răsfrînge anumite procese ale societăţii germane din vremea lui şi ale întregii culturi ulterioare. *Faust* nu este totuşi o scriere teoretică, ci un poem. Ideile amintite nu sînt decît latura tipică şi generală a unor imagini particulare şi concrete. Cititorul ia cunoştinţă de ele, nu ca din expunerea unei dizertaţii, ci prin acelaşi act al spiritului prin care cuprinde unele întruchipări ale fanteziei poetice. Apărîndu-se împotriva acelora care căutau în *Faust* o simplă concepţie abstractă a minţii, şi de loc impresii vii, apărute imaginaţiei, la 6 mai 1827, poetul îi spunea lui Eckermann: „N-a fost intenţia mea, ca poet, să tind către întruparea unei abstracţiuni. Am primit în interiorul meu impresii, şi anume impresii sensibile, pline de viaţă, atrăgătoare, variate, de sute de feluri, aşa cum o imaginaţie vie mi le oferea. Ca poet n-aveam altceva de făcut decît să le rotunjesc şi să le dezvolt în mine, printr-o vie înfăţişare a lor şi să fac ca şi alţii să primească aceleaşi impresii, atunci cînd aud sau citesc ceea ce le înfăţişez eu“. În aceeaşi convorbire, Goethe îi lămurea lui Eckermann că, deşi n-a pornit de la o abstracţiune, *Faust* reprezintă totuşi cazul unui om care a putut fi mîntuit graţie neîncetatei lui strădanii de a depăşi gravele lui rătăciri, prin aspiraţia către ceva mai bun şi mai înalt. *Faust* este înfăţişarea dramatică a unei vieţi omeneşti. „N-ar fi ieşit nimic de seamă — a adăugat Goethe — dacă aş fi înşirat o viaţă atît de bogată şi felurită pe subţirele fir al unei singure idei“. Cititorul trebuie să se ferească deci de înţelegerea schematică şi rece a operei lui Goethe, reducînd-o la cîteva idei generale, cînd puterea şi înaltul ei înţeles stau tocmai în adevărul şi căldura imaginilor sale. Semnificaţia generală a poemului lui Goethe nu rezultă cu toată forţa decît pentru cititorul sau spectatorul care se lasă mişcat de luptele lui Faust, de rătăcirile, căderile şi înălţările sale, de multele sentimente care trec prin sufletul lui, de relaţiile lui cu alte fiinţe şi de conflictele apărute în aceste împrejurări. Chiar acolo unde figuraţia dramatică ia forme simbolice,

împrumutate lumii antice sau creştine, conţinutul uman al poemului nu este mai puţin bogat şi răscolitor. *Faust* trebuie citit ca o dramă, dar şi ca o compoziţie aparţinînd altor genuri literare.

Poemul lui Goethe se apropie, ca formă dramatică, de misterele şi moralităţile evului mediu. Îl înrudeşte cu această formă dramatică prezenţa elementului supranatural şi a celui alegoric, mulţimea figuraţiei şi a episoadelor. Partea întîi a tragediei, după prologul în cer, marile monologuri ale lui Faust, pactul cu Mefistofel, începutul călătoriei şi noaptea Valpurgiei, sfîrşeşte cu eşecul tragic al idilei cu Margareta. Prima parte a poemului s-a putut numi deci „tragedia Margaretei" şi această parte a fabulei fantastice s-a bucurat de răspîndirea cea mai largă, mai ales după ce libretiştii francezi Carré şi Barbier au compus textul pentru care Gounod a scris muzica lui de operă. Este limpede însă că prezentarea fragmentară a lui *Faust* prilejuieşte nu numai o înţelegere incompletă, dar şi eronată a poemului. Tragedia Margaretei este un simplu episod, una singură dintre experienţele eroului, completată şi luminată deplin prin experienţele următoare. Faptul că poemul se încheagă dintr-o succesiune de episoade îi adaugă şi un alt caracter. Am spus că *Faust* este un poem dramatic. El este şi un poem epic. Desfăşurarea acţiunii nu este determinată atît de conflictele eroului, cît mai ales de dinamismul lui moral, de luptele lui. Sfîrşitul poemului nu este atît soluţionarea unui conflict, cît împlinirea unui destin, ca al lui Achile în *Iliada* şi al lui Ulise în *Odissea*. Din punctul de vedere al genurilor literare, *Faust* este deci nu numai o dramă, dar şi o epopee. Momentele lirice sînt de asemeni foarte numeroase în *Faust*. Corul spiritelor, cîntecul Margaretei la vîrtelniţă, balada regelui din Thule, cîntecul alternat al lui Faust şi Mefistofel în timpul zborului lor prin văzduh, cîntecul lui Ariel, al paznicului Lynkeus, corurile care însoţesc ascensiunea cerească a lui Faust şi atîtea altele, fac parte dintre realizările cele mai de seamă ale liricii moderne. Idila Margaretei şi a Elenei completează tabloul liric al poemului, ca şi intervenţiile satirice ale lui Mefistofel, de pildă în scena cu şcolarul lui Faust, în convorbirea cu Marta Schwerdtlein, în cîrciuma Auerbach, balada puricelui la curtea împăratului, sub masca lui Phorkias, şi în atîtea alte împrejurări. Ideea genurilor literare şi norma clasică a purităţii lor era o prejudecată perimată în epoca în care Goethe îşi scria poemul şi, astfel, *Faust* le întruneşte pe toate, fiind, de fapt, o mare operă dramatică, epică, lirică şi satirică. Nici o altă operă literară a popoarelor moderne, poate cu excepţia *Divinei Comedii* a lui Dante, n-atinge aceeaşi varietate, aceeaşi forţă de expansiune a genialităţii poetice în multiplicitatea manifestărilor ei.

Această varietate, această multiplicitate corespund acţiunii atît de întinse a poemului, care conduce înfăţişarea unui destin omenesc prin toate marile experienţe ale vieţii, pînă la cucerirea sensurilor ei supreme. Marii extensiuni şi bogăţii a acţiunii îi răspunde şi neobişnuita varietate a debitului poetic, de la vorbirea patetică la aceea realistă, cu multe forme ale exprimării populare şi familiare, de la sublimul tragic la ironia muşcătoare şi umorul cuminte, pretutindeni cu o preferinţă acordată acelei exprimări concise şi lapidare, care a transformat atîtea din versurile lui *Faust* în maxime de mare circulaţie. În timp ce, în proza lui, scriitorul foloseşte cu mare abundenţă pronumele şi conjuncţiile ca termeni de legătură între propoziţii, poetul recurge adeseori acum la construcţiile infinitivale şi participiale, preferate pentru conciziunea lor superioară. Omisiunea articolului, cuvintele compuse, derivaţiile neobişnuite şi unele formaţii personale sînt alte caracteristici ale stilului lui Goethe, care uneori îngreuiază înţelegerea poemului. În ciuda acestor greutăţi,

se poate spune totuşi că exprimarea lui Goethe nu este niciodată obscură, în sensul că ideea astfel comunicată n-ar fi riguros gîndită. Citirea poemului lui Goethe cere numai atenţie sporită şi reflecţie şi răsplata acestei aplicaţii apare întotdeauna în forma cuprinderii unui adevăr limpede şi adînc. Marea varietate a expresiei goetheene se vădeşte şi în bogăţia de forme a versificaţiei lui. Versul se lungeşte sau se scurtează după natura ideii exprimate, predomină însă pentametrul iambic cu rime împerecheate sau încrucişate, grupate în monologuri întinse, în stanţe, în strofa lirică de patru versuri sau succedîndu-se cu sprinteneală ca replici ale dialogului dramatic. Uneori întîmpinăm hexametrul în scenele antice, sau scurtul vers popular, însoţit de un refren. Forma poemului devine astfel modalitatea în care îi apare cititorului marea bogăţie şi viaţa atît de intensă a poemului.

GOETHE POET DRAMATIC

Spre deosebire de scriitorii epocilor literare mai vechi, legaţi de limitele unui gen literar şi depăşindu-l rareori, dar nu prin creaţiile lor cele mai de seamă, scriitorii secolului al XVIII-lea şi, de aci înainte, toţi acei care ilustrează fazele mai noi ale literaturii, dobîndesc una din trăsăturile lor distinctive şi comune prin marea varietate a formelor folosite, prin faptul de a nu se fi simţit mărginiţi de graniţele nici unuia din genurile literaturii şi de a le fi îmbrăţişat pe toate. Shakespeare şi Racine sînt, în primul rînd, poeţi dramatici. Ariosto, Rabelais şi Cervantes sînt mai ales poeţi epici. Incursiunile unora dintre aceştia în domenii deosebite nu s-au legat cu reuşitele lor cele mai importante şi notorietatea fiecăruia din ei s-a cristalizat între hotare bine precizate. Boileau, la care trebuie să revenim mereu pentru a afla punctele de vedere ale esteticii clasice, a formulat odată, adresîndu-se poeţilor timpului său, norma cantonării într-un singur gen, ca o consecinţă a cunoaşterii de sine. În *Arta poetică* (I, 13—20), Boileau scrie:

La nature, fertile en esprits excellents,
Sait entre les auteurs partager les talents.
L'un, peut tracer en vers une amoureuse flamme;
L'autre, d'un trait plaisant aiguiser l'epigramme.
Malherbe, d'un héros peut vanter les exploits,
Racan, chanter Philis, les bergers et les bois.
Mais, souvent, un esprit qui se flatte et qui s'aime,
Méconnaît son génie et s'ignore soi-meme.

Odată însă cu clătinarea poeticii genurilor, ca o consecinţă a crizei în care intră, în împrejurări sociale schimbate, întreaga estetică a clasicismului, varietatea formelor de expresie sporeşte pentru fiecare poet în parte. Consecinţa este vizibilă chiar la acei scriitori care, continuînd să profeseze doctrinele clasice, nu se mai socotesc legaţi de una singură dintre formele de organizare ale artei literare. Acesta este, de pildă, cazul lui Voltaire, autor de epopei şi de drame, de povestiri, de ode şi elegii, de poeme didactice, epigrame şi de madrigaluri. Cu o vivacitate mai mică sau mai mare în îmbrăţişarea unor forme poetice deosebite, dar fără să se simtă vreodată înlănţuit de una singură dintre ele, acelaşi este cazul mai tuturor scriitorilor de seamă ai secolului al XVIII-lea, al lui Marivaux şi Diderot, al lui Lessing

şi Klopstock. Acelaşi a fost şi cazul lui Goethe. Într-un rînd, în notele adăugate ciclului de poezii *Divanul occidental-oriental*, Goethe s-a aplecat să distingă și să enumere diferitele genuri şi specii ale poeziei: *alegoria*, *balada*, *cantata*, *drama*, *elegia*, *epigrama*, *epistola*, *epopeea*, *fabula*, *heroida*, *idila*, *oda*, *parodia*, *poemul didactic*, *povestirea*, *romanul*, *romanța* și *satira*. Goethe le-a ilustrat pe toate, prin cîte una din creaţiile lui. Varietatea şi spontaneitatea expresiei sale au fost dintre cele mai mari pe care le cunoaşte istoria universală a literaturii. Sîntem departe, odată cu el, de momentul în care Racine sau Molière au fixat figura oarecum invariabilă a poetului dramatic, tragic sau comic.

Permanenta metamorfoză goetheană, trecerea poetului prin toate tiparele artei literare, este, cum s-a văzut, o consecinţă a ruinării vechii estetici a genurilor, a normei purităţii lor. Astfel, deşi Goethe vorbeşte, în textul semnalat mai sus, despre epică, lirică și dramă, ca despre „formele naturale ale poeziei" (*Die Naturformen der Poesie)*, preocuparea lui nu este aceea de a stabili granițele de netrecut dintre ele, ci tocmai preocuparea de a arăta cum ele se amestecă necontenit în creaţia vie. „În cea mai scurtă poezie, scrie Goethe, le găsim pe toate împreună, şi prin această unire a lor în spaţiul cel mai restrîns, se produce plăsmuirea cea mai minunată, după cum putem limpede observa în baladele cele mai preţuite ale tuturor popoarelor. În vechea tragedie greacă le aflăm pe cîte trei reunite, şi abia perioadele ulterioare le-au diferenţiat. Atîta timp cît corul este personajul principal, predomină lirica; atunci cînd corul devine spectator, ies la iveală celelalte genuri, şi cînd acţiunea se concentrează, corul devine incomod şi stînjenitor. În tragedia franceză expoziţia este epică, mijlocul dramatic, şi actul al cincilea, care decurge pasionat şi entuziast, poate fi numit liric". Creaţia lui Goethe este întru totul de acord cu principiile esteticii sale, formulate în epoca bătrîneţii şi ca un rezultat al îndelungii lui experienţe literare. Cultivînd toate genurile literaturii, Goethe le-a folosit pe toate împreună în fiecare din operele lui. Momentele lirice în *Faust* şi în *Wilhelm Meister*, cele epice şi dramatice în bucăţile lirice în care poetul exprimă o înlănţuire de stări şi, prin urmare, o succesiune de evenimente, sau în care își asumă un „rol" şi vorbeşte de sub o mască, manifestă aceeaşi uşurinţă de a trece de la o formă la alta şi de a utiliza toate mijloacele comunicării poetice. Eliberat de toate prejudecăţile dogmatismului genurilor, Goethe ne apare ca un poet al timpurilor noi şi ca un creator suveran, dispunînd de toate mijloacele oferite de limbă, de toate formele construcţiei şi de toate tipurile ei contextuale. Omul care narează, imită, se înflăcărează, adică omul în acţiunea vie şi multiplă a comunicării verbale, este acel ale cărui posibilităţi le dezvoltă poetul în creaţiile sale. Pe acest om îl evocă Goethe, pentru a scoate din atitudinile lui justificarea propriei sale arte poetice. „Ascultaţi, ne invită Goethe, pe improvizatorul modern într-o piaţă publică, istorisind un fapt istoric. Pentru a se face înţeles, îl vedem mai întîi povestind, apoi, pentru a trezi interesul, vorbind ca o fiinţă în acţiune, apoi izbucnind entuziast şi răpind toate inimile". Această vivacitate spontană a vorbitorului dintr-un loc public este şi a poetului. Creaţia literară, pentru el, este o prelungire a vorbirii vii.

Dar, deși n-a existat vreun gen literar pe care creaţia lui Goethe să nu-l fi ilustrat, ne izbește preferinţa arătată de poet teatrului. Bucurîndu-se de un teatru de păpuşi încă din anii copilăriei celei mai fragede, trecînd ceva mai tîrziu sub influenţa trupei de actori francezi, venită să joace la Frankfurt, Goethe tratează scenic unele din primele lui idei literare şi revine, la aceleaşi forme ale expresiei, de-a lungul întregii lui cariere. De la compunerile tinereţii, *Die Laune des Verliebten (Capriciul îndră-*

gostitului), o pastorală în versuri alexandrine, ca și *Die Mitschuldigen (Complicii)*, ambele inspirate de evenimentele și simțirile personale ale poetului, prin textele operetelor *Ermin und Elmire*, *Claudine von Vila Bella*, *Lila*, *Jery und Bätely*, *Die Fischerin*, *Scherz*, *List und Rache* ș. a., prin farsele *Jahrmarksfest in Plundersweiler*, sub influența lui Hans Sachs, și *Götter, Helden und Wieland*, prin schițele poemelor dramatice, rămase neterminate, *Prometeus* și *Mahomet*, prin drama burgheză *Clavigo*, inspirată de un episod cules în memoriile lui Beaumarchais și *Stella*, „un spectacol pentru îndrăgostiți", prin dramele inspirate de revoluția franceză, cu destulă neînțelegere pentru aceasta, *Der Grosskophta* și *Der Bürgergeneral*, oprindu-se încă din anii începuturilor la tema care trebuia să-l rețină apoi în timpul întregii vieți și dînd apoi, în *Faust*, opera lui de căpetenie, se poate spune că preocuparea teatrală a fost una din cele mai statornice ale marelui poet. Actor el însuși la ocazii, ca în memorabila seară cînd a apărut ca Oreste în *Ifigenia*, director al teatrului din Weimar, interesîndu-se de aproape de alcătuirea repertoriului și de montarea spectacolelor, trăind în societatea actorilor, experiența teatrală a lui Goethe a fost foarte întinsă. Cînd a fost vorba să dea romanul unei formații personale, un „Bildungsroman", scriitorul alege, în *Wilhelm Meister*, cazul unui tînăr care, după ce trece prin toate experiențele însoțitorului unei trupe de teatru, ajunge la scopurile practice și umane ale vieții lui proprii. Sfera teatrală a fost una din acele în care s-a regăsit mai deseori omul și poetul Goethe. Nu este deci de mirare că, alimentat de o experiență atît de bogată, teatrul i-a oferit poetului cadrul cîtorva din operele lui cele mai de seamă, în afară de *Faust*, dramele *Goetz von Berlichingen*, *Egmont*, *Ifigenia în Taurida*, *Torquato Tasso*.

Toate aceste drame sînt opere ale tinereții lui Goethe, ale epocii dintre 1772 și 1789, adică între vîrsta de 21 și 30 de ani a poetului. Buna lor înțelegere cere așezarea lor în răstimpul în care Goethe, trăind îndemnurile vremii lui, trece prin epoca de năzuințe libertare ale burgheziei germane, dar poposește în idealurile estetice ale neoumanismului și în acceptarea orînduirii stabilite, îndată ce burghezia germană, prea slabă pentru a executa o răsturnare socială deopotrivă cu a francezilor, abandonează programul libertar al generației „Sturm und Drang".

În 1772, după ce se înapoiază de la Strassburg, unde trăise tripla revelație, mijlocită prin influența lui Herder, a lui Shakespeare, a artei gotice și a trecutului germanic, tînărul Goethe află în memoriile lui Goetz von Berlichingen, un cavaler al secolului al XVI-lea, într-un rînd căpetenie a țăranilor răsculați, materia unei drame shakespeareane. Scriind-o în două versiuni succesive, modificate apoi pentru necesitățile scenei în 1804, drama *Goetz von Berlichingen, cavalerul cu mîna de fier*, „o cronică dialogată", cum a numit-o Lessing, are însemnătatea de a fi exprimat una din aspirațiile spre libertate ale vremii, deși într-un mod care trezește rezerve. Cavalerul prădalnic, castelanul de Jaxthausen, apără pe oprimați și răzbună unele din nedreptățile vremii. Intră deci în conflict cu episcopul din Bamberg, susținătorul ordinii imperiale, menite a zăgăzui vechea anarhie feudală. Adalbert von Weislingen, vechiul prieten din copilărie al lui Goetz, intrase în slujba episcopului și lupta acum împotriva temutului cavaler. Goetz izbutește să-l prindă pe Weislingen și să-l convingă a părăsi pe episcop. Cînd însă este lăsat să se înapoieze la Bamberg, nestatornicul Weislingen își trădează vechiul prieten, ca și pe sora acestuia, pe Maria, cu care se logodise, preferîndu-i pe Adelheid von Waldorf, o ambițioasă cochetă, cu porniri scelerate. Trupele imperiale pornesc împotriva lui Goetz, făcîndu-l prizonier. Dar cînd Goetz, eliberat după ce făgăduise a nu mai întreprinde

nici o acţiune împotriva ordinii imperiale, se pune în fruntea răscoalei ţărăneşti, el este din nou prins, într-un moment în care cauza ţăranilor încetase să mai fie a sa, şi moare în închisoare de pe urma rănilor primite în luptă. Viziunea finală este a lumii noi care se anunţă, o lume în care se vor îngropa toate idealurile cavalereşti ale trecutului. Înconjurat de credincioasa soţie Elisabeth, de Maria, de pajul Lerse, Goetz suspină: „Sărmană nevastă! Te las unei lumi stricate. Lerse, n-o părăsi! Ferecaţi-vă inimile cu mai multă grijă decît porţile voastre. Vin timpuri ale înşelării, slobozită asupra lumii. Cei nevrednici vor domni cu viclenie, şi omul nobil va cădea în laţurile lor . . . Daţi-mi un pic de apă! . . .Libertate, libertate! (moare)". Elisabeta plînge: „Lumea a devenit o închisoare". Lerse reflectează: „Vai de posteritatea care te va nesocoti".

Posteritatea a nesocotit pe Goetz. Odată cu moartea acestuia se îngroapă toate tradiţiile vechiului cavalerism. Goethe restituie măreţia figurii cavalerului cu mîna de fier şi execută, odată cu aceasta, o acţiune de reabilitare poetică, cum va fi şi aceea în favoarea lui Faust, cum vor fi numeroasele drame ale reabilitării, în lunga serie începută acum şi continuată în toată epoca romantică. Lumea „vicleniei", lumea-„închisoare", pe care o anunţă cu strîngere de inimă scena morţii lui Goetz, va fi lumea ridicată pe ruinele cavalerismului, acea lume a ordinei imperiale în care va trăi Goethe însuşi. Dar *libertatea* pe care o invocă Goetz, în clipa prăbuşirii lui, nu este aceea de care avea nevoie poporul german fie în veacul al XVI-lea, fie către sfîrşitul secolului al XVIII-lea, ci libertatea anarhică a vechiului cavalerism, către care se îndreaptă, cu o reverenţă tipic romantică, tînărul poet în epoca descoperirii vechilor tradiţii naţionale, evocate cu forţă poetică, cu mare adevăr al „culorii istorice", în cea dintîi şi într-una din cele mai de seamă opere dramatice ale întregii lui cariere.

Goethe devenise ministru al ducelui de Sachsen-Weimar şi găsise în capitala acestuia locul aşezării lui statornice, dar, uneori, o atmosferă şi condiţii potrivnice intereselor mai înalte ale creaţiei, cînd se hotărăşte, în toamna anului 1786, să realizeze un vechi vis al lui, călătoria în Italia. Lua cu el, între altele, manuscrisul unei drame, al cărei prim act îl scrisese cu doisprezece ani mai înainte, la Frankfurt, îl reluase din cînd în cînd la Weimar şi-l dusese pînă aproape de desăvîrşirea lui: manuscrisul lui *Egmont*. Drama, înfăţişînd un episod din luptele pentru libertate ale Ţărilor-de-Jos împotriva opresiunii spaniole, în a doua jumătate a secolului al XVI-lea, face parte din ciclul dramelor libertăţii, caracteristice tendinţelor „Sturm und Drang", şi prezintă, ca atare, o afinitate tematică cu *Emilia Galotti* a lui Lessing, cu *Intrigă şi iubire* şi *Don Carlos* ale lui Schiller. Este o dramă împotriva tiraniei absolutiste, impilatoarea popoarelor ajunse la o nouă conştiinţă de sine în momentul cînd, prin ruperea de biserica romană, sprijinitoarea absolutismului, popoarele oprimate din nordul Europei încearcă să-şi dobîndească independenţa. Considerată în legătura de evenimente aduse pe scenă, *Egmont* de Goethe este o continuare a lui *Don Carlos* de Schiller.

Visul generos al lui Don Carlos se prăbuşise, dar la Bruxelles, sub regenţa Margaretei de Parma, influenţa contelui Egmont şi a lui Wilhelm de Orania menţin încă unele din drepturile poporului. Teribilul duce de Alba se găseşte în drum către Flandra şi, curînd, el are ocazia să primească profesiunea de credinţă cetăţenească, rostită cu sinceritate şi curaj, de către Egmont, în timp ce Wilhelm de Orania, care nu-şi făcea nici o iluzie asupra hotărîrii nemiloase a lui Filip al II-lea, şi a emisarului său, se refugiase, nu fără a-şi fi prevenit prietenul. Cînd Egmont este azvîrlit

în închisoare, Clara încearcă să răscoale poporul, şi cînd acţiunea ei eşuează, iubita lui Egmont, o fiică a poporului, se otrăveşte şi Egmont va primi el însuşi moartea. Despotismul triumfă încă odată, ca în *Don Carlos*. Libertatea este învinsă, dar nu pentru totdeauna. Sacrificiul eroilor ei o va învia şi o va face să biruiască. În ultimul lui somn, pe patul închisorii, Egmont visează cum Libertatea îi vesteşte eliberarea viitoare a provinciilor şi-i întinde cununa gloriei. Sacrificiul lui nu va fi fost inutil, dar alţi luptători vor trebui să se jertfească mai departe, pînă cînd roadele să se coacă. Poporul întreg al Ţărilor-de-Jos înconjoară pe Egmont în clipa morţii şi acesta îi strigă în clipa supremă: „Păziţi-vă bunurile! şi pentru a salva ce aveţi mai drag pe lume cădeţi cu bucurie, aşa cum vă învaţă pilda mea!"

Ideea de libertate, în numele căreia vorbeşte Egmont şi pentru care luptă şi moare, nu este aceea a lui Don Carlos şi a nobilului prieten, Marchizul de Possa, o idee umanitară, legată de calitatea morală a fiecărui om, nu este ideea libertăţii, aşa cum o concepeau filozofii luminilor, ci este libertatea care derivă din vechile drepturi şi privilegii ale provinciilor, în spiritul tradiţionalist al perioadei Sturm und Drang. Deşi eroul libertăţii poporului său, Egmont priveşte către trecut, şi luptele lui nu se inspiră dintr-o concepţie filozofică asupra omului, cum se întîmplă pentru eroii lui Schiller, ci din vechi cuceriri ale luptelor cetăţeneşti, pe care doreşte să le menţină, nu să le dezvolte în cuceriri noi, într-o orînduire mai justă şi mai înaltă decît aceea lăsată moştenire de trecut. Este o altă limită a ideologiei libertăţii în dramele lui Goethe.

Altă dramă reluată şi desăvîrşită de Goethe la Roma este *Ifigenia în Taurida*, replica legendei antice din tragedia lui Euripide, în spiritul caracteristic noilor îndrumări ale poetului. Ifigenia, la vechiul poet, născoceşte o viclenie pentru a se salva pe sine şi pe fratele ei, pe Oreste. Thoas, stăpînitorul barbar şi crud al Tauridei, doreşte să ucidă pe înşelătorii lui. Apare, atunci, ca „deus ex machina", Pallas Athena care vesteşte voinţa zeilor, potoleşte turbarea lui Thoas şi aduce soluţia conflictului. Faţă de prototipul antic, euripidian, Goethe construieşte caracterul înalt şi uman al Ifigeniei şi obţine deznodămîntul dramei prin evoluţia sentimentelor eroilor şi a situaţiilor legate de ele.

Ifigenia este, la Goethe, un „suflet frumos", ca acel descris mai tîrziu în *Wilhelm Meister*, o alcătuire morală făcută din iubire, din omenie, din nobleţe sufletească. A îmblînzit asprimea sciţilor între care trăieşte. Preoteasă a Dianei, ajunsă în Taurida, după ce Diana o răpise cînd părintele ei, Agamemnon, voise s-o jertfească pentru a obţine vînt favorabil corăbiilor armate pentru războiul Troiei, Ifigenia a abolit sacrificiile umane în templul din Taurida. Regele Thoas stă şi el sub influenţa morală a Ifigeniei, pe care ajunge s-o iubească şi doreşte s-o facă soţia lui. Dar Ifigenia şi-a consacrat viaţa cultului zeiţei şi, cînd respinge cererea lui Thoas, vechea turbare cuprinde din nou sufletul regelui barbar, care porunceşte uciderea celor doi străini fugari, prinşi tocmai atunci în apropierea templului. Sînt doi tineri greci, care îi aduc Ifigeniei ştiri despre sfîrşitul războiului troian şi despre grozăviile de la curtea lui Agamemnon, ucis de soţia lui, de Clytemnestra, mama Ifigeniei şi a lui Oreste. Unul din tinerii prinşi este Oreste, ucigaşul mamei sale, urmărit de cumplitele Furii; celălalt este prietenul credincios Pylade. Cînd se produce recunoaşterea celor doi fraţi, Oreste crede că blestemul care apăsa de atîta vreme asupra neamului său, al Atrizilor, va da încă o victimă prin uciderea fratelui de către soră. El îşi mărturiseşte fapta ucigaşă şi declară a voi să primească pedeapsa meritată. Mărturisirea plină de căinţă liberează şi purifică sufletul lui Oreste. Pylade sfătuieşte

fuga prin înşelarea lui Thoas. Cînd însă Ifigenia, după o scurtă oscilare a dreptei cumpene, respinge înşelătoria şi vorbeşte cu adevăr lui Thoas, acesta consimte să redea libertatea rîvnită de Ifigenia, de Oreste, de Pylade. Nobleţea Ifigeniei creează atmosfera morală propice rezolvării conflictului.

Ifigenia în Taurida marchează, în dezvoltarea artistică a lui Goethe, trecerea către etapa neoumanistă. Conflictele umane nu mai sînt acum, pentru poet, conflicte sociale, ca în etapa anterioară, şi soluţia lor nu mai este adusă de luptele eroilor şi ale popoarelor, ci de înnobilarea sufletului individual. Acesta va rămîne de aici înainte programul întregii epoci în care, prin retragerea slabei burghezii germane de pe scena luptelor pentru libertate, principiul educaţiei morale şi estetice a individului va veni să coloreze, pentru mai multe decenii, ansamblul culturii germane. Pînă în epoca „tinerei Germanii", a lui Heine şi Börne, a lui Freiligrath şi Herwegh, adică în epoca pregătirii evenimentelor din 1848, Germania va fi ţara filozofilor, a pedagogilor şi a poeţilor puşi de acord cu orînduirea atît de injustă a vremii, pe care nu sperau s-o înalţe decît prin acţiunea educaţiei individuale şi a artei. Operele perfecte ale grecilor devin acum pilduitoare şi apropierea de tipul lor produce şi în *Ifigenia* lui Goethe o dramă de stil clasic, prin nobleţea dicţiunii, prin zugrăvirea caracterelor, detaşate cu deplină limpezime şi precizie a contururilor, ca nişte figuri ale primului-plan într-unele reliefuri greceşti, admirate de Goethe la Roma şi de întregul public german în colecţiile naţionale ale vremii. Limba plină de savoare din dramele libertăţii, scenele de moravuri cu participarea mulţimilor, „culoarea locală", complexitatea conflictului în care se înnoadă firul a două acţiuni dramatice paralele, schimbările scenei şi extinderea în timp a conflictului, adică toate caracteristicile lui *Goetz* şi ale lui *Egmont*, sînt înlocuite prin particularităţile stilului şi compoziţiei neoclasice în *Ifigenia*, cu lexicul ei nobil, cu numărul mic al personajelor scăldate în lumină egală, cu simplitatea şi unitatea conflictului. Aceleaşi vor rămîne şi caracterele distinctive ale dramei *Torquato Tasso*, cealaltă creaţie a perioadei neoumaniste a lui Goethe.

Poetul adusese cu el, în Italia, două acte, scrise în proză, ale dramei. Manuscrisul este rareori reluat la Roma. În drum spre patrie se ocupă din nou de el, se hotărăşte să dea noii drame o altă redacţie, în versuri iambice de cinci picioare, şi continuă să scrie cu hărnicie, încît lucrarea este terminată în iulie 1789. Figura şi destinul tragic al lui Torquato Tasso, poetul epopeii *Ierusalimul liberat*, renumit din momentul în care opera cucerise publicul italian al secolului al XVI-lea, impresionează adînc vremea sa şi posteritatea. În drama lui Goethe, Torquato Tasso îşi terminase poemul şi-l oferise prinţului pe lîngă a cărui curte trăia, lui Alfonso de Ferrara. Prinţul, prin mîna surorii lui, Eleonora, îl încununase. Un curtean, Antonio, înapoiat tocmai de la Roma, unde împlinise misiuni politice delicate, priveşte cu oarecare dispreţ către cununa poetului. Relaţiile lui Torquato cu Antonio evoluează atît de nefericit, încît poetul îndrăzneşte să scoată spada împotriva curteanului, ministrul suveranului său. Prinţul surprinde scena şi condamnă la o uşoară pedeapsă privativă de libertate pe poet, dar mustră, în acelaşi timp, pe ministrul care nu arătase tactul aşteptat de la stăpînirea de sine şi experienţa sa. Alfons de Ferrara, înţelegînd firea pasionată a poetului, ar dori să împace lucrurile şi, în acest scop, însărcinează pe Antonio să-i restituie poetului spada şi să aline rana ofensei primite. Torquato primeşte mesajul adus de Antonio numai cu condiţia ca acesta să obţină de la prinţul lor, libertatea de a părăsi curtea din Ferrara. Alfons consimte. El se desparte de poet cu cuvinte binevoitoare şi cu speranţa de a-l revedea

curînd printre preţuitorii geniului său. Recîştigîndu-şi libertatea, în care găseşte de fapt numai singurătatea morală a omului despărţit de toţi prietenii lui, Torquato se întoarce cu un mare elan de iubire către prinţesa Eleonora, căreia îi declară dragostea lui. Respins de aceasta şi simţind apropierea abisului care urma să-l înghită, întinde braţele către cumpănitul şi puternicul bărbat Antonio, singurul în stare acum să priceapă firea poetului şi să-i ofere prietenia salvatoare. Adresîndu-se lui Antonio, Torquato rosteşte cuvintele cu care drama se încheie:

Zerbrochen ist das Steuer, und es kracht
Das Schiff von allen Seiten. Berstend reisst
Der Boden unter meinen Fussen auf!
Ich fasse dir mit beiden Armen an!
So klammert sich der Schiffer endlich noch
Am Felsen fest, an dem er scheitern sollte.

Drama *Torquato Tasso*, deşi aduce în scenă un eveniment din timpul Renaşterii italiene, şi se leagă de această epocă prin mai multe din datele ei, cum ar fi soarta poeţilor la curtea prinţilor-mecenaţi, preţuirea, de altfel mai mult estetică, decît socială şi morală, acordată poeţilor, obişnuinţa încoronărilor etc., nu este simţită de cititori sau de spectatori ca o dramă istorică. Ca şi în *Ifigenia*, unde, de asemeni, nu lipsesc elementele de caracterizare ale unui loc şi ale unui timp, interesul principal urmăreşte dezvoltarea sentimentelor şi conflictelor psihologice ale personajelor. Psihologizarea dramei este o altă caracteristică a fazei neo-clasice, în care intră Goethe o dată cu evenimentul călătoriei sale în Italia. Şi tocmai pe acest teren al cunoaşterii sufletului omenesc se pot observa meritele şi unele din neajunsurile lui *Torquato Tasso*. Portretul acestuia este executat cu mînă de maestru. Este portretul unui om trăind mai mult în fantezie decît în realitate, zguduit de pasiuni vehemente, dar şi susceptibil de depresiuni adînci, un temperament la marginea patologiei, cum epoca de dezorganizare a vechilor aşezări, în ajunul unor noi orînduiri, scotea atît de des la iveală în timpul preromantismului, a Sturm und Drang-ului german. Faţă de Torquato, Antonio reprezintă un caracter călit în treburile vieţii politice, puternic ancorat în realitate şi care, stăpîn pe rezultatele unei experienţe întinse, găseşte şi posibilitatea de a înţelege şi de a întinde o mînă de ajutor poetului nefericit. S-a observat însă că figura lui Antonio n-are destulă unitate şi că atitudinea lui sfidătoare la începutul dramei nu se potriveşte cu înţelepciunea vădită mai tîrziu. Evoluţia caracterului lui Antonio rămîne inexplicabilă, nu rezultă din elementele dramei. Celelalte caractere sînt apoi abia schiţate, şi conflictul în care Torquato se ruinează moralmente nu se bucură de adîncimea pe care i-ar fi putut-o aduce punerea lui în legătură cu împrejurările de timp ale dramei. Conflictul păstrează deci în *Torquato Tasso* un caracter oarecum schematic, pe care cititorul modern îl înregistrează neapărat. Interesul dramei provine deci, în afară de frumuseţile poetice ale textului, mai ales în rolul lui Torquato, din faptul că aruncă o lumină asupra propriilor conflicte ale poetului cu curtea din Weimar, unde avînturile fanteziei şi ale pasiunilor lui au trebuit să fie de atîtea ori retezate. S-a spus că, în *Torquato Tasso*, Goethe a întrupat în figurile celor doi protagonişti ai dramei cîte una din laturile personalităţii sale multiple de poet şi om de stat, trăind deopotrivă în fantezia creaţiilor lui dar şi în sfera de experienţe a omului practic şi activ. Poetul, devenit ministru, dispunea în adevăr de largi şi bogate priviri asupra lumii. Dualitatea semnalată este caracteristică pentru personalitatea

lui Goethe. Dar poate tocmai faptul că poetul devenise bărbat de stat explică ezitarea sa faţă de personajul lui Antonio: cauza probabilă a lipsei de unitate în caracterul acestuia din urmă.

Judecate în legăturile dintre ele, dramele primelor două faze ale creaţiei goetheene, în afară de valoarea lor artistică, provenită fie din înţelegerea adîncă a unor epoci ale trecutului şi ale forţelor istorice active în ele, fie din lectura lucidă în sufletul omenesc şi în conflictele lui, au de asemeni meritul de a fi răsfrînt mersul însuşi al societăţii germane la sfîrşitul secolului al XVIII-lea. Năzuinţele spre libertate ale generaţiei ieşite din iluminism, înţelese, de altfel, în sens tradiţionalist în *Goetz* şi în *Egmont*, fac loc eticii estetice a „sufletului frumos" în *Ifigenia* şi în *Torquato Tasso*, aprobării tacite a orînduirii sprijinite de un caracter ca al lui Antonio. Cine compară pe un curtean ca Weislingen din *Goetz* cu Antonio din *Torquato* nu poate să nu înţeleagă evoluţia ideilor şi sentimentelor poetului în răstimpul care separă cele două drame, ca şi schimbarea împrejurărilor şi a opiniei publice germane în acelaşi răstimp.

Creaţia goetheană nu se găsea însă acum decît la sfîrşitul primelor două din etapele ei de început. Trebuiau să-i urmeze altele multe pînă cînd în *Faust*, adunînd toate experienţele sale şi dînd opera lui cea mai bogată şi cu orizontul cel mai întins, să depăşească vechile limite şi să găsească acel îndemn către creaţia în serviciul oamenilor, în a cărei cristalizare poetică omenirea modernă a aflat una din poemele ei cele mai reprezentative.

GOETHE ȘI IDEEA DE „LITERATURĂ UNIVERSALĂ"

Literatura universală, devenită de zece ani şi mai bine o materie de studiu în facultăţile noastre de filologie, s-a impus o dată cu aceasta ca o expresie atît de folosită a vocabularului curent, încît se simte mereu nevoia de a-i determina cu precizie conţinutul şi întinderea, dar mai cu seamă a face limpede, pentru toată lumea, foloasele practice de cultură legate de însuşirea şi acţiunea ei. Expresia devenită astăzi atît de curentă, este în toate limbile care o folosesc traducerea cuvîntului german „Weltliteratur", a cărui primă întrebuinţare este atribuită lui Goethe. Sînt cunoscute cuvintele adresate de acesta lui Eckermann la 27 ianuarie 1827: „Se vesteşte epoca literaturii universale şi fiecare trebuie să contribuie pentru ca epoca aceasta să se instaureze cît mai curînd". Realitatea literaturii universale devenise în preajma anului 1848 absolut evidentă. Marx şi Engels recunosc în ea un semn al timpurilor noi şi, în *Manifestul comunist*, fac în ce-o priveşte următoarele precizări: „În locul vechilor izolări locale și naţionale se dezvoltă schimbul mondial, dependenţa naţiunilor una de alta. Şi, ceea ce este adevărat pentru producţia materială, este tot atît de adevărat şi pentru producţia intelectuală. Creaţiile intelectuale ale unei naţiuni devin proprietatea comună a tuturor. Îngustimea şi exclusivismul naţional devin pe zi ce trece tot mai cu neputinţă; din numeroasele literaturi naţionale şi locale se formează o literatură universală". Literatura universală, apărută în epoca exploatării burgheze a pieţii mondiale, n-a încetat să se dezvolte în ultima sută de ani și corespunde astăzi nevoilor înţelegerii dintre popoare şi asigurării păcii mondiale, adică bunului celui mai de seamă pe care trebuie să-l apărăm, după cum arăt totdeauna în prelegerile pe care i le consacru de un deceniu întreg la Facultatea de filologie din Bucureşti şi cum se vădeşte şi în unele contribuţii din apus, de pildă în cartea profesorului elveţian Fritz Strich: *Goethe und die Weltliteratur* (ed. I, 1948; ed. II, 1956), din care doresc să desprind acum cîteva ecouri.

Literatura universală se răspîndise de mult ca o expresie şi o noţiune curentă, cînd Karl Vossler a crezut că îi poate recunoaşte existenţa într-o epocă foarte îndepărtată de a noastră. Evident, grecii n-au putut dispune de o astfel de noţiune, deoarece în afară de diferitele lor ramuri etnice şi de cultura lor, nu recunoşteau decît zona întinsă a lumii barbare. Romanii, care au absorbit multele influenţe de cultură provenite din larga arie a elenismului, n-au avut însă şi acea conştiinţă a unităţii în diversitate care stă la baza conceptului modern de literatură universală. În

Nationalliteratur und Weltliteratur, o contribuţie apărută în revista „Zeitwende" 1928, Vossler a exprimat însă părerea că evul mediu a cunoscut o literatură universală, deoarece operele literare şi filozofice scrise în această epocă în limba latină erau un bun comun al întregii comunităţi a Occidentului, pe lîngă care s-au dezvoltat diferitele literaturi naţionale în limbile formate atunci de curînd. Este limpede însă că ceea ce Vossler înţelege prin literatură universală este ceva cu totul deosebit de accepţiunea dată expresiei în epoca expansiunii burgheze şi mai tîrziu, nu numai din pricină că literatura medievală în limba latină nu se constituie din însumarea unor creaţii naţionale, dar şi pentru că aria ei de producţie şi circulaţie, adică lumea Occidentului, era de fapt destul de mărginită, nu se acoperea de loc cu aceea a lumii cunoscute pe atunci. Literatura universală, în înţelesul dat de Goethe acestui cuvînt, n-a putut apărea decît o dată cu constituirea naţiunilor moderne şi a fost un rezultat al schimburilor de cultură dintre ele, în cadrele lărgite ale pieţii mondiale burgheze, aşa cum au arătat Marx şi Engels.

O încercare de datare mult mai apropiată de noi a epocii literaturii universale a dat Ernst Merian-Genast în *Voltaire und die Entwicklung der Idee der Weltliteratur*, în *Romanische Forschungen*, (IX, 1927). Este evident că Voltaire a dispus de o informaţie literară foarte întinsă; cunoştea literaturile sudului, ale Italiei şi Spaniei, răspîndite în Franţa încă din secolul al XVI-lea şi al XVII-lea, descoperise literatura engleză în timpul anilor petrecuţi de el la Londra şi fusese printre cei dintîi care vorbise francezilor de această literatură: se apropiase, în scrierile călătorilor vremii, de monumentele religioase ale indienilor şi chinezilor. Nu încape îndoială că orizontul de cultură literară al lui Voltaire era foarte întins. Totuşi, marea literatură a lumii se compunea, pentru Voltaire, după cum putem vedea din consideraţiile introductive la *Le siècle de Louis XIV* şi din alte mărturii ale scrierilor sale, din operele însumate pe aceeaşi linie de dezvoltare, începînd cu ale Greciei în veacurile ei clasice şi continuînd cu ale Romei republicane şi imperiale, ale Renaşterii italiene şi ale Franţei secolului al XVII-lea, în care sfîrşea şi se încununa pentru el întreaga şi esenţiala dezvoltare literară a lumii. Lui Voltaire i se datoreşte teoria celor patru mari secole literare, al lui Pericle, al lui August, al Medicişilor, al lui Ludovic al XIV-lea, o teorie atît de răspîndită de la el şi atît de adînc pătrunsă în manualele elementare, încît mi-aduc aminte a o fi întîlnit în cărţile în care mi-am însuşit primele cunoştinţe de istorie. În *Formarea ideii de literatură universală*, am încercat să arăt că perspectiva de literatură universală a lui Voltaire era în întregime dominată de estetica clasicismului şi că în caracterizarea şi aprecierea operelor aparţinînd altor cercuri şi altor tradiţii de cultură, el se călăuzeşte fie de canoanele clasicismului, fie de ideile iluminismului francez. În această privinţă, este interesant să urmărim reacţiile lui Voltaire faţă de ecourile ajunse pînă la el din civilizaţia chineză sau indiană sau, pentru a folosi exemplul cel mai cunoscut şi cel mai des comentat, faţă de Shakespeare, prezentat de el ca un scriitor genial, dar barbar, vrednic de aspra cenzură a criticului său clasicist.

Pentru a fi putut ajunge la ideea de literatură universală, în înţelesul pe care i-l dăm astăzi, îi trebuia lui Voltaire nu numai o informaţie mai largă decît aceea culeasă de el din izvoare, de altfel mai numeroase decît cele de care dispunea epoca

anterioară dar şi de un simţ al varietăţii culturilor şi al relativităţii valorilor, în primul rînd al valorilor literare, produs mai tîrziu de acea ruinare a esteticii clasice, pregătită, dar încă nu consumată în jurul său. Noţiunea literaturii universale se formează de fapt în epoca dintre Voltaire şi Goethe, ca un rezultat al extinderii cunoştinţelor literare, determinată de nevoi sociale, estetice şi morale care nu se mai puteau satisface în singurele opere ale clasicismului, adică ale formulei literare anexate de absolutism. În această epocă, în epoca preromantismului şi a romantismului incipient, dezvoltarea burgheziei apusene şi aspiraţia ei către originalitatea naţională, tendinţa de a introduce în concertul literar al lumii şi sunetele provenite din tradiţia ei proprie sau din aceea a popoarelor rămase pînă atunci în umbra prestigiului exclusivist al dogmatismului clasic, produc pe rînd descoperirea literaturilor medievale în limbile vulgare, a literaturilor nordice, a folclorului european, a literaturilor orientale şi extrem-orientale. Nu voi arăta aici contribuţia pe care au dat-o în sensul extinderii orizontului de literatură universală erudiţii vremii, dar voi aminti pe aceea a scriitorilor, a lui Lessing, a lui Herder, a fraţilor Schlegel, a lui Goethe însuşi. Cînd, aşadar, acesta găseşte termenul de „literatură universală" şi recomandă contemporanilor cultivarea ei, Goethe se găsea la capătul unei întregi perioade istorice, ale cărei drumuri şi cuceriri succesive pun interesante probleme cercetătorului de azi.

Goethe a revenit asupra ideii de literatură universală în mai multe puncte ale scrierilor sale critice şi epistolare, la care se adaugă reflecţii culese de Eckermann sau spicuite din însemnările sale intime. În lucrarea citată mai sus, Fritz Strich a grupat tot acest material, urmînd să extragă din el concepţia goetheană asupra ideii de literatură universală. Pentru a ajunge la această concluzie a cercetării sale, criticul german începe prin a arăta ce anume *nu* înţelege Goethe prin legătura de cuvinte creată de el. Literatura universală nu este niciodată, pentru Goethe, totalitatea literaturilor naţionale, adică el nu dă în nici o împrejurare acestei expresii înţelesul pe care îl are în titlul mai multor opere moderne de istorie literară, cum sînt, de pildă, manualele de popularizare ale lui Bartels sau Wiegler.

Strich este de părere că, prin literatură universală, Goethe n-a înţeles nici ansamblul acelor creaţii ale diferitelor literaturi naţionale, care, biruind spaţiul şi timpul, au ajuns să intre în tezaurul de cultură al omenirii întregi, cum ar fi epopeile homerice, *Divina Comedie*, *Hamlet*, *Don Quijote* sau *Faust*. În această privinţă, nu putem fi însă de părerea lui Strich. Există în amintita convorbire a lui Goethe cu Eckermann un loc care autorizează tocmai această înţelegere a literaturii universale ca totalitatea laturilor celor mai de seamă din diferitele creaţii naţionale, şi anume acela în care marele poet îi spunea interlocutorului său: „În noua preţuire a literaturii străine nu trebuie să ne oprim la una specială şi s-o considerăm exemplară. Nu trebuie să credem că aceasta ar fi cea chineză sau cea sîrbă (Goethe se gîndea la folclorul sîrb, mult preţuit de el) sau Calderon sau Nibelungii. Dacă simţim nevoia de ceva exemplar trebuie să ne înapoiem la greci, în ale căror opere este reprezentat omul frumos; tot restul trebuie considerat numai din punct de vedere istoric şi trebuie asimilat de noi în părţile lui bune". Nu încape îndoială că, după cum ne arată acest pasaj, ideea totalităţii aspectelor celor mai remarcabile ale diferitelor literaturi naţionale n-a rămas străină de concepţia goetheană.

Strich socoteşte, în fine, că prin literatura universală, Goethe nu înţelege nici suma asemănărilor dintre diferitele literaturi naţionale, provenite din identitatea

evoluţiei lor istorice, din succesiunea stilurilor epocale, din comunitatea ideilor, temelor şi plăsmuirilor. Această unitate a diferitelor literaturi ale lumii, un obiect posibil de studiu, nu cade însă nici ea, după cum observă Strich, sub incidenţa noţiunii goetheene de literatură universală. Aceasta este altceva, un bun de cultură pe care criticul modern îl defineşte, scriind: „Literatura universală este, după Goethe, aceea care mijlocind între diferitele literaturi naţionale, şi prin aceasta între diferitele naţiuni, produce schimbul dintre bunurile lor ideale. Ea cuprinde tot ce ajută popoarelor să se cunoască reciproc pe cale literară, să se judece, să se preţuiască şi să se tolereze, tot ceea ce prin literatură le apropie şi le leagă". Şi mai departe: „Literatura universală este spaţiul spiritual *(der geistige Raum)* în care popoarele, prin glasul poeţilor şi scriitorilor, vorbesc nu numai către ele însele, dar unul către altul. Este un dialog între naţiuni, o împărtăşire comună de la aceleaşi bunuri, o dăruire şi primire reciprocă a unor bunuri ale minţii, o stimulare şi o întregire mutuală în lucrurile minţii". Care sînt mijloacele menite, după Goethe sau în spiritul său, să promoveze şi să consolideze literatura universală? Interpretînd mărturiile culese în textele lui Goethe, Strich distinge mai multe mijloace de acest fel.

Cel dintîi este alcătuit din literatura traducerilor. Strich analizează diferitele motive pentru care un scriitor poate părăsi, pentru un timp, lucrările sale originale, consacrîndu-se traducerilor: nevoia de perfecţionare a artei proprii, educaţia literară a poporului său, lărgirea interesului pentru cultura altor popoare. Acest din urmă motiv este şi acela care îl făcea pe Goethe să preţuiască toate transpunerile unei opere literare dintr-o limbă în alta. Astfel, cînd *Torquato Tasso* este tradus în englezeşte, Goethe îi scrie lui Carlyle: „Aş dori să ştiu în ce măsură acest Tasso sună englezeşte. M-aţi îndatora mult dacă m-aţi lămuri în această privinţă, fiindcă aceste legături dintre un original şi traducerea lui exprimă cu mare limpezime raporturile dintre naţiuni şi ne dau posibilitatea să cunoaştem şi să preţuim literatura universală". Un alt mijloc al comprehensiunii reciproce dintre naţiuni, pe cale literară, îl constituie studiile critice asupra literaturilor străine sau înregistrarea ecourilor trezite de creaţia autohtonă în străinătate, cărora Goethe le-a dat deopotrivă un loc destul de însemnat în revista sa *Kunst und Altertum*. În acelaşi sens, al constituirii unei literaturi universale, lucrează şi călătoriile în ţări străine, cu un rol atît de mare în înţelegerea operelor create sub un alt cer decît sub care trăim de obicei. Cînd astfel de călătorii dau rezultate literare, acestea aparţin şi ele literaturii universale. Trebuie să spunem că Goethe însuşi a arătat puţină mobilitate, a călătorit destul de puţin şi a scris rar despre ţări şi culturi străine. O operă de mare însemnătate este, desigur, jurnalul călătoriei sale în Italia; în *Dichtung und Wahrheit* a consacrat pagini neuitate Elveţiei şi vizitei sale la Bodmer şi Lavater; dar n-a cunoscut nici Grecia, nici Franţa, nici Anglia, adică ţările de unde proveneau atîtea din izvoarele culturii lui. În schimb, casa lui Goethe din Weimar a fost un loc de pelerinaj pentru mulţi scriitori străini ai vremii, care şi-au notat amintirile: danezii Oehlenschleger şi Steffens, rusul Karamzin, care îl zăreşte numai de departe, polonezul Adam Mickiewicz, francezii Charles Villars, Benjamin Constant, Victor Cousin, Jean-Jacques Ampère, la care trebuie adăugat sculptorul David d'Angers, elveţiana d-na de Staël şi alţii. Prin contribuţia acestora, dar şi a atîtor alţi scriitori, care au adus din călătoriile lor în ţări străine ecouri literare, înregistrate chiar în locurile producerii lor, literatura universală a făcut paşi importanţi pe drumul constituirii ei.

În fine, alt mijloc, şi desigur nu acel cu un rol mai mic în extinderea orizontului asupra întregii creaţii literare a lumii, este ceea ce s-a numit de la o vreme „literatura comparată". Fritz Strich găseşte că numele găsit pentru această disciplină a cercetării nu este cel mai potrivit, deoarece metoda comparaţiei este generală în lucrările istoriei literare. Chiar atunci cînd mărgineşte anchetele sale la domeniul literaturii unei singure naţiuni, cercetătorul nu se poate lipsi de comparaţia diferiţilor scriitori sau a diferitelor epoci literare, menită să scoată în evidenţă originalitatea fiecărui termen al comparaţiei. Strich însuşi a consacrat, în spiritul acestei metode, o importantă lucrare comparaţiei dintre clasicismul şi romantismul german *(Deutsche Klassik und Romantik*, 1928), unde deosebirea dintre aceste curente literare, formulată în perechea de concepte *perfecţiune şi infinit (Vollendung und Unendlichkeit)*, este urmărită apoi în numeroasele procedee de artă şi stil al operelor aparţinînd unuia sau altuia dintre aceste două tipuri istoric-literare, dar şi estetice. Comparaţia apare astfel ca o metodă definitorie în lucrările literare. Pentru acest motiv, Strich preferă expresiei „literatură comparată" pe aceea de „literatură universală", care s-a impus şi în practica învăţămîntului nostru. Perspectiva literaturii universale a devenit constitutivă pentru orice cercetare în domeniul faptelor literare. În această privinţă, Strich este îndreptăţit să observe: „A devenit cu neputinţă a studia o literatură în mod izolat. N-a existat nicăieri şi niciodată o literatură naţională izolată . . . Literaturile sînt în mod atît de indisolubil legate între ele, ele se comportă în asemenea măsură receptiv şi dăruitor, încît orice ştiinţă literară este obligată să privească dincolo de graniţele naţionale şi să aşeze fiecare literatură în perspectiva universală". Goethe a dispus de acest concept al literaturii universale şi l-a întrebuinţat atunci cînd în revista sa, citată mai sus, a recenzat cartea lui Ludwig Wachler, *Handbuch der Geschichte der Literatur*, una din cele dintîi expuneri asupra literaturilor lumii în legăturile dintre ele.

Cercetătorul ale cărui idei le analizez aici are dreptate atunci cînd observă că interesul lui Goethe pentru literatura universală, pentru mijloacele, realizările şi metodele ei, porneşte din simpatia adîncă, fundamentală, a marelui poet pentru tot ce este viu şi pentru acea formă specială a vieţii care este contemporaneitatea. „Trebuie arătat, scrie Strich, că Goethe a fost cel dintîi care a simţit toată puterea apartenenţei la acelaşi timp *(die Gleichzeitigkeit)*, acea apartenenţă care face din oameni *tovarăşi (Genossen)*, tovarăşi ai aceluiaşi timp . . . Epoca în care oamenii trăiesc deopotrivă înseamnă o legătură atît de puternică, încît ea nu poate fi cu totul sfîşiată de deosebirile dintre caracterele naţionale. Contemporaneitatea triumfă asupra graniţelor naţionale, chiar în lumea cea mai împărţită. De aceea oamenii aceluiaşi timp se cuvine să-şi întindă mîinile peste graniţe, peste fluvii şi peste munţi". Cuvinte înţelepte şi binevoitoare, justificate de multele preocupări de cultură, comune ţărilor celor mai deosebite ca orînduire, şi care sînt menite să ruşineze pe provocatorii dezbinărilor dintre popoare, în dispreţul emulaţiei lor fireşti în rezolvarea aceloraşi teme de cultură. Există, desigur, aspecte ale creaţiei literare la un anumit popor, care rămîn inasimilabile dincolo de graniţele lui, chiar atunci cînd momentul producerii lor ne este contemporan. Dacă luăm seama însă la aceste aspecte incapabile să depăşească particularismul lor şi să se integreze în larga conştiinţă literară a lumii, descoperim că mărginirea în puterea lor de a se comunica provine din lipsa lor de umanitate. Goethe a fost unul din poeţii şi gînditorii care au insistat mai mult asupra caracterului general şi

universal-uman al poeziei. După cum, observă Strich, în domeniul ştiinţelor naturii, Goethe afirma existenţa unei plante primitive (Urpflanze) din care s-au format toate organele plantelor şi toate speciile lor cunoscute, tot astfel toate naţiunile, împreună cu toate formele lor de cultură erau, pentru Goethe, dezvoltarea unui fond uman originar, general şi universal. Nu discut aici îndreptăţirea acestei ipoteze, pe care Strich i-o atribuie lui Goethe mai mult pe baza spiritului general al învăţăturilor scriitorului, decît pe temeiul unui text precis, spicuit în operele acestuia. Nouă ni se pare că ceea ce s-a numit universal-umanul este mai degrabă un rezultat decît un punct de plecare în evoluţia omenirii; nu atît rădăcina din care se ridică munca de cultură a omenirii, cît marile cuceriri ale acesteia, însumate de-a lungul mileniilor. Interesantă, în special pentru ideile urmărite aici, este însă credinţa lui Goethe în fondul general-uman al poeziei şi în virtutea lui de a perfecţiona raporturile dintre naţiuni pe calea schimburilor de bunuri culturale ale literaturii universale. În acest sens, sînt cum nu se mai poate mai clare, mai binevenite pentru precizarea deosebirii dintre comprehensiunea dintre popoare şi uniformizarea lor cosmopolită, cuvintele scrise de Goethe cu prilejul recenzării unor reviste englezeşti: „Aceste reviste, după cum vor şti să-şi cîştige un public din ce în ce mai mare, vor contribui în chipul cel mai eficace la crearea acelei literaturi universale, în care punem atîtea nădejdi. Repetăm însă că nu poate fi vorba ca naţiunile să ajungă a gîndi în acelaşi fel, ci numai să se descopere, să se înţeleagă şi, dacă nu pot să se iubească unele pe altele, cel puţin să se tolereze reciproc„. În poezia *Weltliteratur*, Goethe a dat literaturii universale un scop mai amplu. Reproduc aici această poezie şi încerc apoi s-o traduc:

Wie David königlich zur Harfe sang,
Der Winzerin Lied am Throne lieblich klang,
Des Persers Bulbul Rosenbusch umbangt,
Und Schlangenhaut als Wildengürtel prangt,
Von Pol zu Pol Gesänge sich erneun,
Ein Sphärentanz harmonisch im Getümmel;
Lasst alle Volker unter gleichem Himmel
Sich gleicher Gabe wohlgemut erfreun.

(Regeşte cînd pe a lui David strună
Al fetelor din vie cînt răsună,
Privighetoarea lui Hafiz boschetul
De trandafiri cînd l-a mîhnit pe-ncetul
Şi-a strălucit din piei de şerpi şerparul
Noi cîntece la antipozi barbarul
Cînd asculta mai multe şi mai mult,
Armonic dans de sfere în tumult;
Popoarele lăsaţi în bucurie
Să guste dar de cîntec sub tărie!)

Nu încape îndoială că Goethe a înţeles, a recomandat şi a răspîndit el însuşi valoarea pacifică a poeziei, puterea ei de a face popoarele să se înţeleagă şi să se preţuiască, să dezvolte fondul uman în sufletul oricui şi să grupeze întreaga omenire în munca generală a culturii. Astfel de îndemnuri alcătuiesc efectul cel mai

preţios emanat din creaţia lui Goethe şi explică revenirea neîncetată a omenirii de azi la izvorul ei binefăcător. Este apoi îmbucurător că un profesor german, titularul unei catedre de literatură la Universitatea din Zürich, cunoscut din alte multe lucrări anterioare, s-a gîndit să reia ideile lui Goethe asupra literaturii universale şi să le prezinte în legătură cu cele mai de seamă cerinţe morale ale prezentului. Amintind toate contribuţiile pregătitoare ale operei analizate aici, înşirate pînă în ajunul ultimului război mondial, Fr. Strich notează: „Mă găseam în Weimar cînd au început să se arate semne sinistre, încît nu puteai să te sustragi impresiei că asistai la o ceremonie funebră, ceremonia morţii lui Goethe. Curînd după aceea s-a produs catastrofa lumii. Tot ce Goethe anunţase ca scop al literaturii universale se prăbuşise în ruine şi dezastrul omenirii întregi îl adusese asupra lumii tocmai poporul lui Goethe! Se înţelege că de atunci nu m-am mai gîndit la publicarea cărţii mele. Mi s-a părut lipsit de sens să încerc a acoperi disonanţele stridente şi exploziile tunurilor cu glasul lui Goethe. O asemenea încercare ar fi sunat fără ecou. Acum pacea a sosit; dar ce fel de pace? Ne găsim astăzi într-un moment al istoriei, în care totul poate fi pierdut şi totul poate fi cîştigat, într-un moment al posibilităţilor nemărginite, şi o dată cu acestea mi se pare că a sosit clipa în care Goethe, acest foarte mare european şi cetăţean al lumii, se ridică cu toată forţa exemplului său şi poate umple cu spiritul lui pacific casa popoarelor care trebuie construită din nou, dar într-un fel care s-o ferească de noi prăbuşiri".

Astfel de cuvinte sînt binevenite. Fie ca germenele de pace şi omenie cuprins în ideea goetheană a literaturii universale să rodească şi să se dezvolte ca o putere a lumii!

BEETHOVEN ÎN ISTORIA CULTURII

Cineva care consacră lucrările sale obişnuite *cuvîntului scris*, simte nevoia să justifice încercarea de a pătrunde într-un domeniu rareori abordat de el, acela al unui alt sistem expresiv decît al limbilor naţionale şi al literaturilor lor, domeniul muzicii şi al operelor ei. Justificarea provine din conştiinţa unei lipse, a unei carenţe a metodelor folosite, la care studioşii limbilor şi literaturilor, adică filologii, reflectează adeseori. În expresia lingvistică şi literară există un element muzical pe care facem destul de puţin pentru a-l capta, a-l descrie, a-l explica. Este vorba de intonaţie, de inflexiunile vocii, de deosebirile de înălţime între sunetele unei expresii verbale, de accent, pe care încă din vechime, Cicero l-a numit un „cîntec mai întunecat", *cantus obscurior*. Cînd recităm versurile lui Eminescu:

„De ce taci cînd fermecată
Inima spre tine-ntorn?
Mai suna-vei dulce corn
Pentru mine vreodată?"

simţim lămurit că partea cea mai însemnată a acestei exprimări nu provine atît din cuvintele ei şi din legătura dintre acestea cît din intonaţia pe care le-o dăm, îndoitei întrebări cu lungile ei ecouri, în care tremură neliniştea poetului. Existenţa, cu un rol atît de mare, a elementului muzical în operele literare, face pe cercetătorul acestora să se confrunte cel puţin o dată cu creaţiile muzicii, pentru a se regăsi fără nici o stînjenire într-un domeniu care îl interesează în cea mai mare măsură. Muzica prezintă filologului elementul muzical eliberat, adus să trăiască viaţa lui proprie, dezvoltat într-o sferă de semnificaţii generale, neconstrînse de particularităţile idiomelor naţionale. Am totdeauna, în apropierea mea, o cutie admirabilă care, cu resorturile ei, cu acul ei de piatră preţioasă, cu diafragma ei delicată, mă face să ascult, dintr-o placă, nu numai compoziţiile lui Bach, ale lui Mozart, ale lui Beethoven, dar şi toate ritmurile, înălţările, prelungirile şi stingerile de voce pe care, într-o lungă deprindere a cititului cu glas tare, am ajuns a le descoperi în poeziile lui Eminescu, ale lui Goethe, ale lui Hugo.

Un filolog nu se opreşte însă numai la stratul sonor al operelor iubite şi studiate de el, ci pătrunde mai departe în lumea pe care ele o răsfrîng, în cultura acelei lumi.

Zilele trecute m-am oprit în faţa unei epigrame a *Antologiei greceşti* care sună: „Statue, cine te-a ridicat? cu ce prilej? şi pentru cine? Grăieşte. — Am fost ridicată în cinstea lui Lyron, din pricina îndemînării sale în luptă, de către cetatea lui". În această scurtă însemnare a veacurilor îndepărtate am aflat ceva despre cultul consacrat atleţilor în vechile cetăţi greceşti şi într-o vreme în care actele sportivităţii erau fapte patriotice oferite cetăţii recunoscătoare. Prin farmecul cuvîntului literar şi dincolo de el pătrundem în viaţa societăţilor, a luptelor şi năzuinţelor lor, a sentimentelor pe care le-au urmărit mai cu dinadinsul, a ideilor pe care şi le-au făcut despre lume şi viaţă. Este explicabil deci că un filolog hotărît să vorbească despre un mare creator muzical, despre Beethoven, va încerca să pătrundă dincolo de substanţa muzicală a operei lui, dar neapărat prin mediul ei, în lumea de împrejurări istorice a compozitorului şi în aceea a concepţiilor dezvoltate din acestea. Un istoric al culturii şi un filolog, prezentînd de altfel toate monumentele de artă ale epocii studiate de el, nu poate să se restrîngă la singurele opere literare, ci este nevoit să înfăţişeze şi pe cele ale muzicii şi ale artelor plastice. În toate împreună trăieşte şi se exprimă epoca studiată de el. Dar pe cînd în operele literare epoca vorbeşte prin cuvintele unei limbi, adică prin noţiuni şi prin judecăţi, în lucrările celorlalte arte expresia nu foloseşte aceleaşi mijloace şi istoricul culturii trebuie să le-o împrumute, transformînd conţinuturile emoţionale în conţinuturi logice şi aducînd palatele, statuile şi frescele, simfoniile şi oratoriile să grăiască oarecum în felul poeţilor, dar mai cu seamă al filozofilor.

Beethoven ne-a lăsat unul din cele mai măreţe monumente de artă ale culturii germane în epoca prin care se încheie veacul al XVIII-lea şi se deschide cel următor. A fost atunci un timp în care contribuţia germană la cultura universală dobîndea formele ei cele mai înalte şi cele mai grele de consecinţe pentru toată dezvoltarea ulterioară a spiritului omenesc. A fost epoca lui Goethe, a lui Schiller, a lui Hegel, a lui Beethoven. Prin contribuţia tuturor acestora, la care se adaugă aceea a unui mare număr de gînditori, de poeţi şi artişti într-o epocă de mare fecunditate, asemănătoare ca însemnătate pentru întreaga lume cu a Renaşterii italiene, se formează o etapă spirituală nouă, atît de unitară încît operele poeziei, ale filozofiei, ale muzicii, care o ilustrează, nu pot fi bine înţelese dacă le smulgem din ansamblul lor, dacă ne lipsim de razele de lumină trimise de unele din ele către celelalte. S-au adunat în operele de artă şi cugetare ale acestui timp rezultatele ultimelor trei sau patru secole de cultură, sporite cu tot ceea ce vremea contemporană adăugase ca expresie proprie a ei. După perimarea sistemului medieval de cultură, individualismul Renaşterii aşterne bazele luptelor pentru drepturi ale noilor burghezii ale lumii, în revoltă faţă de vechea orînduire feudală, pe care urma s-o răstoarne. Se formează atunci un tip omenesc nou, luptător şi pasionat, curajos în gîndire pînă la asumarea riscurilor ei cele mai dramatice, cu o viaţă interioară îmbogăţită şi aprofundată prin tot ce putea aduce rezistenţa faţă de lumea exterioară, adică faţă de orînduirea şi întocmirile vremii. Trăsăturile acestui nou tip omenesc ne apar mai clare atunci cînd le comparăm cu figurile reprezentative care le-au precedat. Omul medieval ne pare calm şi chiar placid, aşa cum îl conţin şi îl îndrumează formele constrîngătoare de viaţă, politice şi culturale, ale vremii lui. Faţă de aceştia marchează un contrast izbitor marile individualităţi ale Renaşterii, încă din zorii ei, „titanii" cum i-a numit Engels, oameni de dimensiuni morale colosale, de o îndrăzneală a concepţiei şi o vehemenţă a expresiei, de un dinamism sfărîmător al vechilor cadre, cum alţii nu mai fuseseră cunoscuţi în trecut, un

Dante, un Leonardo, un Rabelais, un Michelangelo, un Cervantes, un Giordano Bruno. Acesta din urmă, ars pe rug la 1600, pentru îndrăzneala revoluţionară a ideilor lui, s-a comparat odată, într-unul din sonetele lui, cu vînătorul Acteon al mitologiei, sfîşiat de cîinii propriei lui haite, asmuţiţi împotrivă-i de pudica Diană, surprinsă goală în apele lacului din pădure. Aşa îl sfîşie pe Giordano Bruno, îl chinuie şi-l ucid, propriile lui gîndiri. O dată cu titanii Renaşterii apare eroicul în cugetare şi artă, o categorie intelectuală, estetică şi morală pe care secolele anterioare n-o cunoscuseră. Omul îşi strigă durerea eului său singuratic sau rebel şi rezultatul a fost revărsarea valului liric peste lume, apariţia propriuzisă a poeziei lirice moderne prin Petrarca, Michelangelo şi Shakespeare. Se înţelege atunci şi importanţa pe care a luat-o pentru lumea modernă forma cea mai adîncă a confesiunii lirice, muzica.

În secolele următoare Renaşterii, dar mai cu seamă într-al XVIII-lea, individualismul burghez se aplică asupra criticii instituţiilor feudalităţii şi pasionalitatea omului modern se manifestă în luptele pentru libertate, pentru egalitate, pentru frăţia dintre oameni. Pregătită prin critica lui Voltaire, cel mai de seamă dintre iluminişti, şi prin noua viziune socială a lui Rousseau, primul mare romantic al lumii, revoluţia burgheză din Franţa, la sfîrşitul secolului al XVIII-lea, răstoarnă orînduirea feudală. Instituţii vechi de un mileniu, aşezări de viaţă şi deprinderi rămase atîta timp neschimbate, încît păreau că ţin de însăşi aşezarea firească a lumii, se prăbuşesc dintr-odată şi fac sensibilă, prin densitatea evenimentelor şi prin marea lor forţă răsturnătoare, existenţa istoriei, ca viaţă a societăţilor omeneşti înaintînd prin lupte. Dintre toate revoluţiile lumii moderne, nici una în aceeaşi măsură cu a burgheziei franceze, nici ale englezilor la mijlocul şi la sfîrşitul veacului al XVII-lea, nici a americanilor în a doua jumătate a veacului următor, nu însemnase o asemenea erupţie a istoriei în prezent. Toate revoluţiile noilor burghezii rămîn localizate în interiorul ţărilor care le-au făcut şi nu impun omenirii întregi o revizuire fundamentală a concepţiilor de viaţă. Revoluţia franceză debordează însă graniţele ei; un tînăr general, Napoleon Bonaparte, o duce în lume, şi ca „jacobinism" se organizează într-o concepţie de viaţă şi într-o stare de spirit, pînă tîrziu, în toate ţările Europei. Dar Napoleon devine opresorul popoarelor şi al statelor pe care le invadează şi doreşte să le transforme în formaţii politice vasale; în interior el pune dictatura şi imperiul său, nu în serviciul poporului care făcuse revoluţia şi-l produsese pe el, ci în slujba marii burghezii. Se răscoală, pe rînd, popoarele Spaniei, ale Germaniei, tirolezii; „marea armată" care invadase Rusia trebuie s-o părăsească în grabă, istovită. Cînd Napoleon se prăbuşeşte, Restauraţia vrea să aducă, o dată cu vechea monarhie, eliminată de revoluţie, influenţa politică a aristocraţiei şi unele din instituţiile vechii orînduiri. În toate ţările continentului se instalează solid reacţiunea condusă, din capitala Austriei, de Metternich, dar aspiraţia spre libertate, trezită de Revoluţia franceză, nu dispare, şi ea continuă, prin actele ei de opoziţie, din care unele iau forme literare şi artistice, să coloreze tabloul istoric al vremii.

Marile spirite ale Germaniei, apărute în secolul al XVIII-lea, însoţesc prin viaţa lor o parte sau toate evenimentele amintite mai sus. Schiller trăieşte pînă în 1805, adică un an după ce Napoleon se proclamă împărat al francezilor. Beethoven, Hegel şi Goethe străbat, spre sfîrşitul vieţii lor, epoca Restauraţiei, dar cei doi din urmă apucă şi momentul prăbuşirii acesteia. Toţi trecuseră prin epoca pregătirii revoluţiei şi a desfăşurării ei, şi este interesant de urmărit atitudinea lor faţă

de aceste întîmplări şi de acelea care le-au urmat. Tînărul Goethe trăieşte puternic tumultul anilor prerevoluţionari. Titanismul Renaşterii, forţa descătuşată a individualităţii omeneşti, găseşte un cîmp de aplicaţie în luptele pentru originalitate în artă, împotriva regulilor impuse de clasicismul francez, pentru libertate în toate formele ei: *Sturm und Drang*. Scrie o dramă, rămasă de altfel neterminată, al cărei erou este Prometeu, binefăcătorul oamenilor, titanul rebel ridicat împotriva tiraniei lui Zeus. Evocă un episod al războiului ţărănesc din timpul Reformei în *Goetz von Berlichingen*. Mai tîrziu va aduce pe scenă, în *Egmont*, luptele pentru libertate ale Ţărilor-de-Jos împotriva absolutismului spaniol. Revoluţia aprinsese în suflete unele speranţe în dreapta Rinului, după cum o atestă mărturisirea sentimentelor eroilor în *Hermann şi Dorothea*. Goethe devenise însă, între timp, ministru al ducatului de Saxa-Weimar. Revoluţia trezeşte în el sentimente mai mult decît rezervate, neîncredere şi bagatelizare, după cum o arată unele din micile drame goetheene ale epocii, partea cea mai puţin glorioasă a operei lui. Napoleon găseşte în el pe admiratorul omului „demonic", al marii personalităţi dezlănţuite. Nu se alătură reacţiunii cercurilor naţionale împotriva invadatorilor. Se găseşte printre notabilii care înconjoară, la Erfurt, pe împărat şi acesta îi întoarce poetului, al cărui *Werther* îi era bine cunoscut, omului încărcat de opere, atît de armonios în manifestarea lui, sentimentele de prietenie şi admiraţie: „Domnule Goethe, sînteţi un om". Mai tîrziu, în convorbirile bătrînului cu Eckermann, Goethe va recunoaşte rolul istoric al revoluţiei, efectele ei binefăcătoare. De aproape jumătate de secol, poetul lucra la *Faust*, opera cea mai de seamă a vieţii lui, poemul mîntuirii omului. Faust trecuse prin toate experienţele vieţii, dar nu trăise clipa delectabilă vrednică să fie reţinută, plenitudinea în fericire ca semn că viaţa a ajuns la ţinta ei. I se lămureşte abia atunci, cînd ca bătrîn stăpînitor al unei ţări de curînd create şi al unui popor liber şi activ, simte fericirea dăruirii către obşte, a faptei în serviciul oamenilor. Epoca evoluase în jurul poetului pentru ca *Faust* să poată culmina în acest final. Începuse perioada socialismului utopic, impus în lumea ideilor prin Saint-Simon şi saint-simonişti şi poetul asimilase, din aceste doctrine, cunoscute de el din paginile revistei franceze „Le Globe", citite cu multă regularitate, ideea valorii moderne a muncii şi a creaţiei, restabilind astfel o legătură trainică cu îndemnul tinereţii sale, cristalizat în mitul lui Prometeu.

Schiller izbucneşte ca o flacără: este o apariţie tipică a periodei *Sturm und Drang*. Rupe ca un rebel legăturile lui; fuge într-o noapte de la Karlsschule şi, în scurt timp, pe scena din Mannheim, se aud cuvintele patetice ale lui Karl Moor în *Hoţii*, asociaţia de răsculaţi porniţi să dea foc Germaniei pentru a răzbuna nedreptatea suferită de conducătorul ei. Pînă tîrziu, Schiller va readuce în teatrul său aceeaşi figură a tînărului, întruparea pură a naturii, chinuit într-o lume a oprimării şi a injustiţiei, victimă a perfidiei şi abuzului, Fiesco, Ferdinand von Walter în *Intrigă şi amor*, *Don Carlos*. Teatrul lui Schiller este un moment al luptei ideologice prerevoluţionare. Revoluţia franceză recunoaşte meritele poetului şi un decret al Convenţiunii, semnat de Danton, îl numeşte cetăţean de onoare al republicii. Regimul lui Robespierre îndepărtează mai tîrziu simpatiile lui Schiller pentru revoluţie. Poetul se izolează din tumultul vremii, într-o concepţie estetică de viaţă; el leagă acum speranţa depăşirii amarelor conflicte ale vremii de restabilirea armoniei interioare a omului prin influenţa înnobilatoare a artei. Dar, în imnul *Către bucurie*, poetul dă expresie simpatiei universale pentru oameni, îmbrăţişează întreaga umanitate care suferă şi luptă; iar în *Wilhelm Tell*, ultima lui creaţie

dramatică, proslăveşte pe eroul luptelor ţărănimii elveţiene împotriva împilării absolutismului austriac.

Hegel vine din aceeaşi lume a iluminismului german, ca şi Goethe şi Schiller, sub a căror influenţă creşte împreună cu întreaga lui generaţie. În seminarul din Tübingen, unde Hegel era student teolog, veştile venite din Franţa revoluţionară îl mişcă într-atît, încît, pentru a fixa momentul, plantează, împreună cu colegii lui, Schelling şi Hölderlin, un arbore al libertăţii. Hegel a dus o viaţă consacrată în întregime cercetării şi compunerii laborioase a operelor sale, dintre care unele au apărut abia prin grija elevilor grupaţi în jurul catedrei lui, ca unul din cele mai pasionate cercuri de ascultători de care s-a bucurat vreodată un gînditor şi un profesor. Ideile lui au avut repercusiuni practice adînci, susţinînd curentele politice la dreapta şi la stînga, după cum comentatorii se autorizau de la unul sau altul din aspectele bogatei lui cugetări. Contribuţia lui cea mai de seamă este de a fi introdus timpul, dezvoltarea, istoria, în imaginea filozofică a lumii, adică acele categorii cărora lunga durată a feudalităţii nu le dăduse nici un loc în sistemele filozofice produse în timpul acestei orînduiri. Imaginea unei lumi fără timp, fără mişcare, cum este aceea a tuturor filozofilor vechiului regim, se mai putea însă menţine după marea răsturnare a Revoluţiei şi a campaniilor napoleoniene? Hegel a asistat la toate întîmplările vremii lui şi a tras concluziile. A înfăţişat deci lumea ca proces, înaintînd prin contradicţii, prin lupte şi luminîndu-se în conştiinţa omului şi în cultura lui ca aspiraţie spre libertate. „Istoria omenirii, va spune Hegel, este progresul în conştiinţa libertăţii".

Beethoven aparţine epocii sale, nu numai prin faptul de a fi reacţionat cu intensitate la toate evenimentele ei, dar şi prin participarea lui la toată cultura vremii. Cultura lui a fost întinsă şi variată. Cărţile lui de căpătîi le-a găsit în Homer, Shakespeare şi Ossian, poeţii pe care îi venerează împreună cu toată vremea lui. Citeşte pe antici, pe Platon şi pe Plutarch. Este un adept al lui Kant, din care transcrie uneori fragmente în însemnările lui. În biblioteca lui se adună cele mai bune cărţi contemporane şi mai vechi. Într-un rînd scrie: „Există puţine tratate care să mi se pară prea învăţate. N-am nicidecum zădărnicia de a voi să trec drept un om erudit, dar încă din copilărie mi-am dat osteneală să înţeleg cele mai bune şi cele mai înţelepte din ideile fiecărei epoci. Ruşine artistului care nu socoteşte că este datoria sa să se instruiască cel puţin cît am încercat eu". Este un contemporan al marilor poeţi şi filozofi ai Germaniei iluministe şi clasice şi împrejurarea a lăsat multe urme în opera sa. Temele şi tendinţele marilor poeţi cu care a trăit în acelaşi timp sînt adeseori ale sale. Scrie un *Prometeu*, ca şi Goethe, compune lieduri pe textul multora din poeziile acestuia, apoi uvertura pentru *Egmont*, opera *Fidelio*, pe un text prelucrat de Treitschke, o dramă a libertăţii, a luptelor contra tiraniei, asemănătoare ca temă cu dramele din aceeaşi categorie ale lui Goethe şi Schiller. Era admiratorul lui Goethe şi între ei se stabilesc legături de prietenie, prin mijlocirea unei femei care avea geniul inimii, Bettina Brentano. Cei doi mari prieteni se întîlnesc în cele din urmă, dar pentru a constata deosebiri de atitudini, cel puţin în privinţa respectului datorit mai marilor pămîntului, capetelor încoronate, curţilor imperiale şi princiare. Deosebirea este însă şi mai adîncă. Referindu-ne, cum au făcut-o şi alţii, la distincţia lui Schiller dintre *naivi* şi *sentimentali*, adică între artiştii care trăiesc în unitate cu natura, cu societatea şi cu ei înşişi, şi artiştii care caută, prin lupte, această unitate, pierdută pentru ei, Beethoven pare a aparţine ultimei categorii, ca şi Schiller. Pe acesta din urmă îl simte Beethoven mai apropiat

de sine, şi în opera poetului-filozof găseşte el tema bucuriei din simfonia cu coruri, unul din punctele cele mai înalte ale creaţiei sale. Artiştii sentimentali, în înţelesul dat de Schiller acestei categorii, sînt artişti reflexivi. Căci, pe cînd naivii trăind în unitate cu lumea pot s-o reflecte pe aceasta cu liniştea unei posesiuni netulburate, sentimentalii pun între ei şi unitatea pierdută dar rîvnită, tot zbuciumul gîndirii. Ceea ce ne izbeşte deci în lunga frecventare a muzicii beethoveniene este largul şi bogatul ei cuprins de idei. Se poate spune că dacă Schiller creează poezia filozofică, Beethoven este creatorul muzicii filozofice, în sensul că toate creaţiile lui par a fi susţinute de o substructură de reflecţie, după cum toate o provoacă în ascultător. Această însuşire a muzicii beethoveniene ne apare cu atît mai mare limpezime, atunci cînd o comparăm cu creaţia altor maeştri de prima mărime, de pildă cu a lui Mozart, pe care o ascultăm cu o desfătare liberă de orice problemă, fără s-o însoţim cu meditaţia noastră adîncă şi pasionată. În faţa muzicii lui Beethoven iese însă în întîmpinare ascultătorul reflexiv, acela care urmăreşte nu numai dezvoltarea unei teme muzicale, dar şi a unei probleme a gîndirii filozofice şi morale. Această calitate eminentă a creaţiei lui Beethoven îi conferă o situaţie nouă în istoria muzicii şi justifică, cu un plus de motive, considerarea ei din punctul de vedere al istoriei ideilor şi al culturii.

Stăm şi ascultăm de ani şi ani cîntecul maestrului, cufundaţi în masa omenească devenită o singură fiinţă fremătătoare, adunată încă o dată pentru a primi întipăririle simfoniilor lui; ne-am găsit într-o societate mai restrînsă pentru a asculta unul din cuartete; un prieten a deschis clavirul şi a cîntat numai pentru noi o sonată. Cine este omul care vorbeşte cu atîta tulburare pentru noi şi ne deschide perspective atît de adînci, încît tremurăm să nu pierdem cumva înţelesurile dezvăluite de el? Este un titan ca ai Renaşterii, am spune al perioadei *Sturm und Drang*, dacă în aceasta din urmă ar exista cineva care să-i semene ca dimensiune morală. Este mai apropiat de marii artişti ai Renaşterii, de pildă de Michelangelo, după cum s-a observat încă din epocă şi cum o ştia el însuşi. Lucrează cu mari mase sonore, organizate în construcţii gigantice. Formele lui au un dinamism furtunos. Sînt uneori tăceri înfricoşate şi erupţii ca ale vulcanilor. Există artişti care nu ne impun reprezentarea lor ca oameni. Este cu neputinţă însă, ascultîndu-l pe Beethoven, să nu înviem în închipuirea noastră pe omul care se exprimă astfel.

A venit pe lume într-o familie de muzicanţi modeşti, la Bonn, pe Rin. Apele fluviului, curgînd printre dealuri cu podgorii, pe sub creste de stînci cu falnice castele, i-au legănat copilăria. Tînărul trebuia să devină muzicant al curţii, ca tatăl, ca bunicul. Înzestrarea lui pare mai înaltă şi este trimis la Viena pentru a se bucura de învăţămîntul lui Haydn. Curînd, mulţi vienezi îşi dau seama că a venit să se aşeze printre ei un om cu o dotaţie deosebită ca pianist şi compozitor. Sîntem în vremea mecenatismului artistic; un muzicant nu putea trăi decît prin graţia unui prinţ, a unui mare aristocrat. Beethoven este silit să accepte situaţia, dar cu un protest al atitudinii, care dă manifestării lui generale ceva clocotitor. Era contemporanul Revoluţiei franceze, a cărei izbucnire îl găsise în vîrstă de optsprezece ani. La Rin, unde armatele franceze vor instala în curînd garnizoane, influenţele revoluţionare erau mai puternice decît în restul Germaniei. Beethoven va urmări desfăşurarea revoluţiei cu simpatie nedezminţită şi va deveni un iacobin. Urăşte pe tirani, nu vrea niciodată să facă acte de supunere şi conformism. La Teplitz va spinteca odată grupul imperial în plimbare, înfundîndu-şi mîinile în buzunare, pălăria pe ochi. Este în firea lui o pornire violentă, pe care o accentuează umilinţele

vieţii, curînd boala. Înainte de treizeci de ani începe să-şi piardă auzul. Aşa-zisul testament din Heiligenstadt al maestrului este documentul sfîşietor al suferinţelor încercate, al izolării lui într-o lume către care ar fi dorit să deschidă inima cea mai iubitoare. Acest om clocotitor, brusc, irascibil, simte nevoia permanentă a dragostei în jurul său. Este însă sortit să rămînă totdeauna singur. Trimite salutul său iubitei de departe, dar nu găseşte niciodată femeia care i-ar fi putut deveni tovarăşă de viaţă. Doreşte să se devoteze cuiva şi crede, la un moment dat, că va putea creşte spre artă şi virtute pe un copil, pe nepotul Karl, fiul unui frate, pe care i-l dispută prin lungi procese mama văduvă, o femeie uşuratică. Tînărul nu creşte sănătos, pare corupt de timpuriu, şi, într-o noapte, îşi descarcă un revolver în tîmplă. Beethoven este un om care a cunoscut durerea în multele-i forme şi aceasta dă cîntecului său accentul răscolitor al experienţelor trăite.

S-ar părea că drumul vieţii pentru un artist este făcut mai mult din evenimentele în legătură cu operele sale şi din experienţele subiectivităţii lui. Totuşi Beethoven are o întinsă suprafaţă de contact cu epoca lui, după cum o arată reacţiile lui atît de puternice faţă de tot ce se întîmpla în cîmpul faptelor politice şi sociale. Figura lui Napoleon îi inspiră o mare iubire şi admiraţie, ca tuturor acelora care vedeau în el pe reprezentantul ideilor Revoluţiei. Revine însă asupra sentimentelor lui cînd Napoleon, trădînd sensul istoric al acţiunii sale, se încoronează ca împărat al francezilor, şi compozitorul distruge dedicaţia pe care o scrisese mai întîi în fruntea *Eroicei.* Există multe documente asupra participării lui Beethoven la cauza eliberării popoarelor Germaniei de sub jugul lui Napoleon. „Sîntem din nou o naţiune!" exclamă el într-un rînd. Scrie marşuri militare pentru armatele care porneau să lupte împotriva cotropitorului şi încearcă sentimentul fericit al acordului deplin cu patria sa de adopţiune, cu Austria, căreia i se recunoştea rolul conducător în acţiunea eliberării. Compune simfonia *Vittoria* pentru a celebra momentul înfrîngerii lui Napoleon în Spania, o compoziţie scrisă pentru un automat muzical. Dar cînd Napoleon este înlănţuit pe insula Sfînta Elena, cînd se instalează regimul intolerabil al Sfintei Alianţe şi al lui Metternich, cu prigonirile gîndirii libere, cu spionii şi cu închisorile lui, Beethoven nu poate să nu cugete că eroul iubit al tinereţii sale aplicase lovituri teribile absolutismului în Europa, umilise orgoliul tuturor feudalilor, crease în Franţa un personal nou de conducere, ales din rîndurile poporului, întărise tendinţele de unificare naţională ale polonezilor, ale italienilor, ale slavilor din sud, răspîndise pretutindeni ideile democraţiei burgehze şi crease modelele instituţiilor corespunzătoare acestora. Cînd corabia engleză îl duce ca prizonier pe Napoleon către îndepărtata şi pustia insulă din Atlantic, mulţi democraţi trebuie să fi trăit acel reviriment al sentimentelor pe care l-a exprimat Byron întrebîndu-se: „Am gonit pe leu ca să ne plecăm acum în faţa lupilor?" Beethoven a simţit în acelaşi fel cînd a mărturisit odată unui prieten că, faţă de Napoleon, a putut cîndva să se înşele. „O, dacă Napoleon ar mai veni o dată!" exclamă un alt prieten al titanului, care era desigur de acord cu el. Titanul era un democrat şi un om.

Reprezentarea omului în artist este de neînlăturat pentru înţelegerea acestuia din urmă. Biografismul modern înmulţeşte documentele, chiar pe cele mai nesemnificative, în jurul marilor personalităţi creatoare. Ne putem lipsi de unele din acestea dar nu de imaginea integrală a omului, mai ales de aceea atît de patetică a lui Beethoven. Vedem această imagine cu ochii minţii, aşa cum ne-o impune cunoaşterea operei şi pe care amintirile contemporanilor, scrisorile şi însemnările maestrului, documentele iconografice nu fac decît s-o completeze şi s-o întărească

Iată-l pe omul cu statura masivă, cu gura strînsă ca a celor care au fost adeseori mînioşi şi au trebuit să se stăpînească, cu faţa rotundă, ca în tabloul lui Waldmüller, cu admirabila structură a frunţii largi şi puternice de care se pot frînge fulgerele. Este, pînă la un punct, un om ciudat, un coleric, în lupta cu familia, cu gazdele pe care le tot schimbă, încît pentru a-i vizita toate locuinţele trebuie să alergi în punctele cele mai îndepărtate ale Vienei; se luptă cu comanditarii lui din aristocraţie, pe care nu ezită să-i urmărească în justiţie, atunci cînd aceştia nu-şi respectă angajamentele şi îi nesocotesc drepturile. Este însă un prieten călduros; concentrează devotamentele în jurul său. Are explozii de bună dispoziţie şi nu dispreţuieşte să se aşeze, ca toţi vienezii, în faţa mesei de cafenea, pentru a-şi fuma lunga lui pipă, pentru a citi gazetele, pentru a se întreţine cu prietenii.

L-am numit un titan, din pricina forţei, a originalităţii, a vehemenţei în creaţie, care ia forme gigantice deopotrivă cu cele produse de energia creatoare a naturii. L-am comparat cu Michelangelo, şi în adevăr, deopotrivă cu acesta, se dăruieşte muncii sale cu acea uitare de sine, într-un asemenea delir al creaţiei, încît înfăţişarea sa are, în aceste momente, ceva înspăimîntător. Cînd, în timp ce compunea *Missa solemnis*, prietenii îl găsesc în locuinţa lui, după o noapte nedormită, maestrul îi întîmpină cu priviri rătăcite, nu înţelege ce i se spune şi, abia după un timp, ajunge să se comporte ca un om normal. Această pasiune în creaţie a trecut în operă, ca una din calităţile ei cele mai izbitoare. Nici un artist nu se cheltuieşte ca Beethoven, într-o asemenea furtună pasională, dacă n-are de spus lucruri de mare însemnătate, smulse straturilor celor mai adînci ale personalităţii. „Am strigat din adînc", *de profundis clamavi*, zice psalmistul. Asemenea lui, armoniile lui Beethoven urcă dintr-un adînc al sentimentului şi meditaţiei puţin obişnuit. Ce înseamnă „adînc" în organizaţia morală a omului? Ne găsim aici în faţa unei metafore a limbii care nu e imposibil de justificat, fiindcă din regiunile cele mai stabile, din cele mai legate de felul nostru permanent de a fi, din temeliile persoanei, urcă reacţiile noastre hotărîtoare în fapte şi opere, mesajul nostru către lume. „Adînc" înseamnă hotărîtor, pentru acela care emite mesajul şi pentru acel care-l primeşte. Adîncimea muzicii lui Beethoven înseamnă absolutul ei adevăr, intransigenţa ei totală faţă de convenţie şi de minciună, o altă faţă a caracterului său nebiruit. Artistul n-a aşternut nici un rînd pe hîrtie, fără să se angajeze în întregime, fără să pronunţe lucrul cel mai hotărîtor pentru el. Această mare gravitate a operei muzicale beethoveniene se comunică ascultătorilor şi le cere acestora explicaţia hotărîtoare cu ei înşişi, decizia ireductibilă. De aici provine valoarea morală considerabilă a operei beethoveniene. Ai stat vreodată sub influenţa titanului? Ai simţit, ascultîndu-l de zeci de ori, că ai devenit mai grav, mai convins de însemnătatea vieţii, mai hotărît să te consacri unei cauze mari? Dacă n-ai făcut niciodată această experienţă sau dacă, încercînd-o, n-a rodit astfel, nu este un semn bun, mă tem de tine.

Opera lui Beethoven este proiecţia dintr-un strat adînc al omului, dar nu rămîne un strigăt. Puterea lui constructivă este imensă, arhitecturile lui sînt monumentale. Nimeni nu l-a depăşit în arta variaţiunilor, în putere şi ingeniozitate combinatorie, astfel încît din motivul cel mai simplu, înfăţişat la începutul expunerii muzicale, se dezvoltă întreaga materie a unei construcţii uriaşe, în care urmăreşti parcă fecunditatea naturii, forţa ei de a crea viaţa, cu toate organele, feţele şi episoadele ei, din germenele iniţial. Aşa se întîmplă, pentru a cita exemplul cel mai vestit, în *Simfonia a V-a*, unde cele patru sunete de la început, o chemare la luptă, produc variaţii, sînt trecute tuturor grupelor instrumentale pe rînd,

revin după intercalarea unui alt motiv, încît parcă toată zarea se umple de apelul eroic, căruia omul trebuie să-i răspundă prin luptele şi sacrificiul său. Muzica lui Beethoven este o muzică a luptei. *Vivere est militari*, a trăi înseamnă a lupta ca ostaş: Beethoven şi-ar fi putut însuşi maxima înţeleptului din vechime. Totuşi în inspiraţia maestrului, eroicul alternează tot timpul cu tonul confesiunii celei mai pătrunzătoare, în pagini de lirism, nedepăşite de romantici. În *Sonata Lunii*, în *Appassionata*, în *Sonata Kreutzer*, în sonata *Les Adieux*, în atîtea locuri ale operei întregi, ne întîmpină accentele inimii singuratice, ale neliniştii, ale farmecului de a trăi, ale despărţirii, toate temele liricii moderne. Totdeauna, o dată cu sfărîmarea sau cel puţin o dată cu amurgirea formelor constrîngătoare de viaţă ale unei orînduiri mai vechi, sentimentele omeneşti eliberate s-au revărsat în mari efuzii lirice. Aşa s-a întîmplat în Grecia veche, din secolul al VII-lea înainte, după dispariţia orînduirii gentilice, în lumea romanică din secolul al XII-lea pînă într-al XIV-lea, cu trubadurii, cu *dulcele stil nou*, cu Petrarca, adică într-o epocă în care rigoriile evului mediu începuseră să slăbească; acum, la sfîrşitul secolului al XVIII-lea şi în prima jumătate a celui următor, cînd dispariţia sau cel puţin clătinarea absolutismului, aduc o dată cu dezvoltarea individului şi debordarea sentimentelor lui în confesiuni lirice, marcate de accentul cel mai pătrunzător. Valul lirismului în toate culturile tîrîte de aceeaşi mişcare produce cîntece cum nu se mai auziseră de sute de ani în operele poeţilor şi compozitorilor şi unele din cele mai atingătoare se găsesc în sonatele, în cuartetele, în liedurile lui Beethoven. Este o altă afinitate care-l uneşte cu Goethe, cel mai de seamă muzician al verbului, după cum Beethoven este, în aceeaşi epocă, cel mai mare poet al sunetului. Schubert, Schumann şi Brahms vor veni în urma lui şi n-ar fi fost posibili fără el. Aplecarea către creaţia lirică explică interesul lui Beethoven pentru cîntecul popular, în care şi marii poeţi lirici ai vremii, cei mai vechi sau cei care se ridică în epoca romantică, Goethe sau Heine, recunosc un izvor al inspiraţiei lor. Compozitorul prelucrează multe cîntece din aria folclorului german şi englez, romanic şi slav. Întocmai ca Herder, în generaţia anterioară, aude şi el „glasul popoarelor în cîntece" şi unele din acestea dau însemnate consecinţe în creaţia lui instrumentală şi simfonică, de pildă teme ruseşti în aşa-zisele cuartete Razumowski sau teme croate în prima parte din idila *Simfoniei pastorale*.

Dar deşi lirismul ocupă un loc foarte întins în creaţia beethoveniană, cîntecul lui rămîne mai rar expresia unui suflet solitar, dezintegrat din totalităţile umane, cum va fi cazul atît de des pentru romantici. Conştiinţa lui Beethoven îmbrăţişează mai totdeauna largi ansambluri umane şi istorice: glasul lui vorbeşte în numele întregii umanităţi sau, cel puţin, al epocii sale, al luptelor ei pentru libertate. Am arătat înainte cum marea densitate a evenimentelor istorice în trecerea dintre cele două secole, răsturnarea unei orînduiri de un mileniu prin revoluţia burgheză şi faptele care i-au urmat, au impus, în marea sinteză filozofică a lui Hegel, înţelegerea istorică a lumii, a procesului universal înaintînd prin lupte şi contradicţii, viziunea dialectică a universului şi a culturii. S-a spus că forma sonatei, cu cele trei sau patru mişcări ale ei, generîndu-se prin opoziţie una din alta, este o expresie muzicală hegelian-dialectică. Deşi sonata şi chiar formele pe care aceasta le împrumută muzicii simfonice se statornicesc o dată cu Haydn, trebuie să-i recunoaştem lui Beethoven meritul de a fi umplut cadrele formale găsite mai înainte cu un conţinut expresiv, eroic şi reprezentativ. Simfoniile lui Beethoven sînt cîntecele omenirii luptătoare şi cine le ascultă, cu înfiorarea nedespărţită de lămu-

rirea unor mari semnificaţii, înţelege mai bine viaţa omenirii cu luptele, căderile, triumfurile ei, cu înseninările aduse de atingerea ţintelor înalte şi de înţelegerea superioară a soartei omului în istorie. Poate cea mai caracteristică, în această privinţă, din toate simfoniile lui Beethoven, este cea de-a treia, *Eroica*. Scrisă pentru a glorifica figura lui Napoleon, care ca general revoluţionar şi prim-consul se bucura de toată iubirea maestrului, acesta smulge, cum am văzut, pagina dedicatorie cînd soseşte vestea încoronării vechiului luptător pentru libertate ca împărat. Simfonia îşi păstrează însă toată însemnătatea semnificaţiei ei, pentru că în limbajul emotiv, dar atît de larg generalizator al muzicii, înfăţişează destinul tuturor oamenilor eroici ai acestei lumi, al tuturor acelora care au luptat, au suferit, au putut aduce durere în jurul lor, dar au croit, pentru toată lumea viitoare, o soartă mai bună. Simfonia eroică are un caracter imnic, dar şi epic-narativ: după motivul eroului şi al luptelor lui, urmează plînsetul viorilor în marşul funebru închinat tuturor martirilor; în scherzo se limpezeşte imaginea unei vieţi active şi voioase şi, în final, se aude cîntecul de pace şi bucurie al omenirii eliberate. Este caracteristic faptul că în finalul *Eroicii*, Beethoven a reluat motivul melodic din *Prometeu*, dînd astfel un înţeles de netăgăduit întregii compuneri: eroii sînt binefăcătorii omenirii.

Omenire, umanitate, sînt termeni cu întinsă circulaţie în limbajul iluminiştilor şi neoumaniştilor germani la sfîrşitul secolului al XVIII-lea. Educaţia genului uman este o problemă pe care şi-o pune nu numai Lessing, dar şi toţi gînditorii germani care i-au urmat. Este cunoscută polemica dintre Kant şi Herder a doua zi după publicarea operei acestuia din urmă: *Idei despre o filozofie a istoriei umanităţii*. Faţă de ideea herderiană că scopul culturii este dezvoltarea completă şi armonioasă a tuturor facultăţilor omului în individ, Kant arătase că scopul culturii nu se poate realiza în individ, ci în specia omenească, în şirul nedeterminat al generaţiilor. Omenirea întreagă este deci purtătoarea procesului culturii şi ea singură, prin eforturile însumate ale veacurilor, poate atinge scopurile morale supreme. Credinţa în progres, formată în luptele burgheziei veacului al XVIII-lea, inspira pe toţi gînditorii şi poeţii Germaniei. Perfecţionarea speciei noastre, lămurirea unui drum către viitorul omenirii, sînt gînduri care l-au preocupat şi pe Goethe în *Faust*, lucrare căreia poetul i-a consacrat partea cea mai întinsă a activităţii lui. Schiller, care era poet şi filozof, a închinat de asemenea meditaţia sa lămuririi căilor de viitor ale omenirii. Faţă de soluţia rousseauistă a întoarcerii la starea fericită de natură, ca remediu faţă de multele conflicte pe care le adunase feudalitatea în faza destrămării ei, Schiller întrevede fericirea omenirii nu prin înapoierea ei înaintea civilizaţiei, ci prin perseverarea pe căile acesteia şi prin cucerirea fericirii ca încununare a tuturor eforturilor civilizatoare ale omului. Dar, la urma urmei, Rousseau nu dorise acelaşi lucru cînd propusese o nouă constituţie, un nou sistem de educaţie şi statornicise exemplul unei arte noi? Restabilirea naturii pure prin civilizaţie este gîndul care l-a inspirat pe Rousseau şi pe adepţii lui, deveniţi conducătorii Revoluţiei. Schiller n-a rămas străin de aceste gînduri. Dar pentru că rousseauismul produsese în literatura vremii o bogată înflorire de idile, de poeme închinate naturii nevinovate şi oamenilor buni în mijlocul ei, Schiller propune o specie nouă a idilei. În scurtul tratat *Despre poezia naivă şi sentimentală*, Schiller a cerut deci în locul idilei cu păstori din vechime, al idilei arcadiene, o nouă idilă, elizeană, pentru care a închipuit situaţia simbolică a lui Hercule ajungînd, după multele lui munci, în paradisul antichităţii, în Elizeu, şi obţinînd fericirea prin însoţirea

cu Hebe, ca preţ al ostenelilor lui. Dacă punem în legătură diferitele idei ale lui, aşa cum el însuşi n-a făcut-o niciodată, putem spune că Schiller a întrevăzut drumul către fericirea viitoare a omenirii într-un sentiment permanent al omului, în puterea lui de iubire, care este una din formele simpatiei universale. Această temă a dezvoltat-o Schiller într-o poemă din epoca imediat următoare dramelor libertăţii, în oda *Către Bucurie*. Poetul dă expresie unui sentiment fervent, îmbrăţişează mulţimile, proslăveşte norocul de a avea un prieten, de a cuceri o iubită şi cere milioanelor de oameni să se prosterneze în faţa divinităţii, ca puterea iubirii universale în lume. Bucuria este rodul iubirii, semnul limpezirii sensului universal al lucrurilor. Poetul atribuie bucurie stelelor în drumul lor, o descoperă în conştiinţa învăţatului, în urmărirea adevărului, în silinţele omului pe drumurile grele ale virtuţii. Poetul închină pocalul său bucuriei şi o promite acelora care, înfrîngînd durerea şi umilinţa, ajutînd inocenţa, aruncînd departe de ei minciuna, cîştigînd mîndria în faţa tronurilor şi scuturînd lanţurile tiraniei, vor aduce domnia iubirii în lume, frăţia universală şi vor desfiinţa iadul însuşi, adică toate formele opresiunii şi ale represiunii.

Aceste generoase idei i-au vorbit adînc lui Beethoven. În ele se concentra o parte însemnată din tendinţele neoumanismului şi iluminismului german, la izvorul cărora se formase simţirea şi gîndirea maestrului. Proiectul de a scrie muzică pentru oda lui Schiller apare încă din anii de tinereţe ai perioadei de la Bonn. Proiectul a fost apoi părăsit, dar a fost reluat la diferite intervale, pînă cînd, în 1823, după marile osteneli ale *Missei Solemne*, Beethoven introduce oda bucuriei în cea din urmă din lucrările lui simfonice, în simfonia cu solo de voci şi coruri, a IX-a, scrisă într-un singur an. Această operă este deci cea mai lung purtată de Beethoven în sine, un fel de *Faust* al său, şi este şi cea din urmă mare lucrare a lui, prin urmare sinteza tuturor creaţiilor anterioare, aceea care ne ajută să le înţelegem mai bine pe toate celelalte, testamentul lui spiritual. Dacă în *Simfonia a IX-a* corurile n-ar vesti înfrăţirea în bucurie a tuturor oamenilor, n-ar cădea asupra întregii opere a lui Beethoven puternica lumină adusă de acest ultim mesaj. Dacă în *Eroica*, în *Simfonia destinului*, într-a *Şaptea Simfonie*, sînt evocate luptele omului şi marile ritmuri şi episoade ale vieţii, alternanţa de încercări din care este constituită viaţa şi înfrîngerea soartei, în *Simfonia a IX-a* se produce la un moment dat actul de proiecţie profetică, acea viziune în viitorul omenirii ajunse, prin iubire, la libertate şi bucurie. Prin *Simfonia a IX-a*, ultima creaţie a sa, Beethoven se leagă încă mai strîns cu marii filozofi şi poeţi ai Germaniei în momentul cel mai înalt al culturii ei, cu Goethe şi Kant, Schiller şi Hegel. Găsim însă aici şi un alt înţeles. Izbucnirea vocii omeneşti, mai întîi a baritonului care intonează primele două strofe ale odei într-o melodie simplă, cu un caracter popular, apoi corurile de bărbaţi şi femei, alcătuiesc o împrejurare plină de semnificaţie. Bogatul cuprins de idei al muzicii beethoveniene cere expresia ei noţională şi cuvîntătoare, pe care ascultătorul i-o acordă în reflecţia lui pasionată. Cînd însă murmurul indiscret al reflecţiei intime devine cuvînt vorbit şi cîntat, ascultătorul trăieşte impresia eliberării de sub vraja care ţinea cuvîntul prizonier, acensiunea într-o zonă a supremei elocvenţe. Muzica susţinută de o meditaţie atît de adîncă a lui Beethoven avea nevoie de această ultimă înălţare în regiunile de claritate ale raţiunii. Compozitorul a fost totdeauna un adînc gînditor moral. Pînă acum a cîntat. Acum a vorbit.

Rolul istoric al muzicii beethoveniene, în afara faptului de a fi sporit substanţa morală a întregii omeniri prin tot ce a avut mai înalt şi mai nobil cultura vremii lui, a fost şi acela de a fi scos muzica orchestrală din singurele locuri în care a fost cultivată mai înainte, din bisericile pentru care a scris Bach, şi din saloanele aristocratice, pentru care a scris Mozart, şi de a o fi oferit poporului întreg, singurul autor pînă atunci al cîntecelor sale. Prin Beethoven ia naştere concertul public şi mulţimile au fost adunate, mai întîi de el, numai pentru a asculta muzică şi pentru a spori sufleteşte sub influenţa acesteia. Abia după Beethoven, au apărut Bach şi Mozart în concertele publice şi muzica lor şi-a cîştigat imensul ei rol în educaţia generală. Muzica beethoveniană a fost însă, încă din vremea producerii ei, un factor al educaţiei laice în spiritul filozofic şi umanitar al vremii sale. Din această vreme a pătruns pînă la noi şi se încadrează în structura timpului nostru, multe tendinţe şi afirmaţii de valoare: lupta împotriva tuturor felurilor opresiunii şi exploatării, aspiraţia spre frăţia oamenilor eliberaţi, pacea între popoare. Beethoven a întrupat toate aceste tendinţe, şi pentru acest motiv, rămîne artistul cel mai iubit al maselor omeneşti de astăzi, al tuturor acelora care, luptînd pentru o viaţă mai înaltă a omului, recunosc în el un suflet aliat, unul din acelea cărora le putem încredinţa mărturia năzuinţelor noastre, pentru a le primi înapoi limpezite şi înnobilate.

SCHILLER

ÎNCHINARE

Am petrecut doi ani ai tinereţii în Württemberg, la Tübingen. Ajunsesem acolo în zilele reci ale unui început de primăvară, cînd ramurile copacilor lăsau să cadă picăturile zăpezilor topite de curînd. Curgeau şiroaiele pe cărările Osterbergului, acoperite încă de frunzele îngălbenite ale anului trecut. Pădurile erau jilave. În cîte un luminiş mă surprindea o rază mai caldă, trimisă de soarele ivit pentru o clipă din vălmăşagul norilor. Vedeam cîte un mugur şi pipăiam protuberanţa din care urma să se desfacă veşmîntul bogat al verii, cînd din ochiurile de apă ale Neckarului aveau să salte păstrăvii argintii. Zile ale primăverii, reci, rareori mîngîiate de o undă de căldură, ale neliniştii, ale dorului, ale speranţei. Cunoşteam şi vedeam rareori oameni. Îmi era de ajuns natura fermecătoare şi crudă.

Apele rîului crescuseră şi curgeau repezi de-a lungul aleii cu platani, printre care zăream turnul în care îşi petrecuse Holderlin lunga noapte a demenţei lui, luminate din cînd în cînd de fulgere orbitoare. În Grădina botanică admiram statuia poetului, concepută de un sculptor clasicist ca a unui zeu al Olympului. Rătăceam prin Neckarhalde, printre case vechi, mîncîndu-mi pîinea cea de toate zilele pe treptele unei brutării, unde mă ajungea căldura cuptorului încins. În faţa Primăriei, porumbeii ciuguleau seminţele lăsate de ţărănimea care îşi strîngea mărfurile la ora prînzului, lăsînd curate lespezile mari ale pieţei întinse. Urcam de-acolo cîteva trepte de piatră, apoi străzile în pantă pînă la clădirea înconjurată cu ziduri puternice a Seminarului protestant, unde studiaseră altădată Hegel, Schelling, Holderlin. Cînd le-a venit ştirea izbucnirii revoluţiei în Franţa, tinerii studenţi teologi au plantat în curtea seminarului un arbore al libertăţii.

Acest arbore n-a dat curînd roade. Marx a spus, odată, că slaba burghezie germană neputînd săvîrşi o revoluţie ca a francezilor, germanii şi-au continuat, de la o vreme, istoria lor în cugetare. Este vorba de marea mişcare filozofică şi literară a germanilor de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea şi de la începutul celui următor, acea extraordinară expansiune a spiritului european, pregătită de Renaştere, de toate cîştigurile gîndirii libere a luminilor, ilustrate de oameni ca Goethe, Kant, Schiller, Fichte, Hegel, W. v. Humboldt şi de atîţi alţii. La Tübingen, în ani fecunzi, trăiţi în singurătate studioasă, am agonisit idei şi îndemnuri, pe care le pun azi în serviciul construirii socialismului.

Dar socialismul lui Marx şi Engels nu-şi recunoaşte el însuşi una din rădăcinile lui în filozofia clasică germană? „Istoria universală, zicea Hegel, este progresul în conştiinţa libertăţii". Această libertate se realizează treptat, pentru masele omeneşti din ce în ce mai largi, prin contradicţiile, prin luptele istoriei. Hegel şi epoca lui socoteau că acest proces se desfăşoară prin conştiinţa omenirii şi este pus în mişcare de simpla spontaneitate a acesteia. Marx a arătat însă că înălţarea spre libertate a popoarelor este acţionată de dezvoltarea forţelor productive, de antagonismele apărute în relaţiile de producţie, în luptele dintre clasele sociale. Pentru a înţelege mai bine gîndirea lui Marx, simţim mereu nevoia de investigare a lumii de filozofi şi poeţi, din care această gîndire s-a desprins ca una din forţele cele mai de seamă ale lumii moderne. Mica lucrare de faţă este unul din răspunsurile date acestei nevoi a spiritului.

Friedrich Schiller face parte dintre poeţii şi cugetătorii care au dat o însemnătate intelectuală atît de mare patriei sale. Aspiraţia spre libertate, spre înălţarea şi înnobilarea morală a omului a obţinut în opera lui Schiller una din expresiile ei hotărîtoare pentru întreaga cultură modernă. Hegel, împreună cu toţi filozofii epocii clasice şi post-clasice, au fost discipolii lui. Marx şi Engels au arătat uneori limitele idealismului schillerian, dar şi marele avînt uman pornit din învăţătura lui filozofică şi din opera lui poetică. Înălţimea concepţiilor şi puritatea lui morală acordă figurii lui Schiller un caracter exemplar, în faţa căruia merită să te opreşti.

Sînt aproape patru decenii de cînd îi consacram lui Schiller lucrarea prin care mă despărţeam de Tubingen. Revin după acest lung răstimp către eroul tinereţii mele, spre chipul aceluia căruia i-am adus de atîtea ori prinosul închinării datorit învăţătorilor, pentru a face vie icoana omului şi a povesti împrejurările vieţii lui, cu nădejdea că un alt suflet tînăr, mişcat de marile chemări ale omenirii, va regăsi în el ceea ce a fost învăţătorul pentru atîţi tineri în trecut, ceea ce poate rămîne pentru atîţi tineri ai zilei de azi.

Le închin acestora paginile de faţă, scrise de o mînă care nu tremură.

WÜRTTEMBERGUL ÎN SECOLUL AL XVIII-LEA

În secolul al XVIII-lea, ducatul de Württemberg era unul din nenumăratele state germane pe care feudalitatea le menţinea mai mult sau mai puţin izolate în interiorul Sfîntului imperiu roman de naţiune germană. Acest imperiu de mai multe ori secular nu izbutise să înfrîngă puterea suverană a vechilor feudali şi să unifice ţările stăpînite de ei într-un stat naţional. Puterea celor vreo trei sute de principate laice şi religioase, ducate, comitate şi oraşe imperiale se exercita pe teritorii restrînse, dar cu o acţiune aproape neîngrădită înlăuntrul lor. Ducatul de Württemberg avea în secolul al XVIII-lea o întindere de abia 200 de mile pătrate şi număra 500.000 locuitori. Spre deosebire de alte state ale feudalităţii germane, Württembergul dispunea însă de o instituţie parlamentară, un „Landtag", în care erau aleşi reprezentanţi ai clerului, ai oraşelor şi ai administraţiilor publice, aşa-numitele „Stände", nu însă şi ai marilor proprietari de pămînt, comiţi şi cavaleri imperiali, cărora hotărîrile Landtagului nu li se puteau opune. Cît de redusă era puterea Landtagului în Württemberg o arată felul cum erau rezolvate conflictele dintre această instituţie parlamentară şi suveranul care înte-

legea să domnească cu puteri nelimitate. Suveranul azvîrlea în temniță pe orice reprezentant al Stände-lor, care încerca să apere drepturile lor.

Referindu-se la Germania veacului al XVIII-lea, Engels spune: „Aceasta era situația Germaniei spre sfîrșitul veacului trecut. O unică masă vie de putregai și de decădere. Nimeni nu se simțea bine. Meșteșugurile, negoțul, industria și agricultura țării aproape că fuseseră duse de rîpă; țăranii, negustorii și fabricanții simțeau dubla apăsare a unui guvern care-i storcea pînă la sînge și a stării proaste a afacerilor; nobilimea și principii, deși își storceau supușii, găseau că veniturile lor nu țineau pasul cu cheltuielile lor crescînde; toate mergeau de-a-ndoaselea, și în toată țara domnea o indispoziție generală. Nici pomeneală de educație, de un mijloc de a acționa asupra creierului maselor, de presă liberă, de spirit civic, nici măcar de un negoț mai intens cu alte țări — nimic altceva decît meschinărie și egoism — întreg poporul era pătruns de un spirit jalnic de tarabă, meschin și servil. Totul era uzat, în descompunere, pornit pe panta unei ruini grabnice, și nu exista nici cea mai mică nădejde a unei schimbări spre bine; națiunea nu mai avea nici măcar atîta putere cîtă ar fi fost necesară pentru înlăturarea cadavrelor în putrefacție ale instituțiilor moarte" [1].

După războiul de treizeci de ani, dinastia Beutelsbacher dăduse Württembergului numai suverani răi. Eberhard III, Eberhard-Ludwig, Karl-Alexander dominaseră cu mare abuz asupra poporului exploatat în chipul cel mai neomenos. Rămăseseră de pomină mai ales regimurile celor din urmă, a căror fiscalitate istovitoare pentru straturile largi ale poporului se exercitase prin indivizi lipsiți de orice scrupul, Grävenitz în timpul lui Eberhard-Ludwig, evreul Süss în epoca lui Karl-Alexander. Avusese loc, în vremea acestuia din urmă, o erupție populară, și suveranul a abandonat atunci pe protejatul și unealta lui, care avea să ispășească groaznic lăcomia stăpînului, tradițională în dinastia lui. Un romancier al zilelor noastre, Lion Feuchtwanger, a povestit acest episod, depășind, de altfel, în unele puncte, adevărul istoric.

Luxul provocator al curții, scandalul imoralității ei s-au menținut, ba chiar s-au agravat în timpul domniei lui Karl-Eugen, urcat pe tron înainte de a fi împlinit vîrsta majoratului, la 1744, cu ajutorul lui Frederic II al Prusiei, care spera să găsească un aliat credincios în persoana prințului protestant, educat într-o vreme la curtea lui și căsătorit cu o nepoată a sa. Karl-Eugen nu era însă omul care se putea lăsa încurcat de scrupulele recunoștinței. Abia ajuns pe tronul Württembergului, Karl-Eugen încheie o convenție cu Franța, angajîndu-se să-i pună la dispoziție o armată de 6.000 de oameni, în schimbul unei subvenții anuale de 325.000 livre. Suveranul vindea sufletele supușilor săi. Curînd se desparte de nepoata lui Frederic II și adună la curtea lui un adevărat harem de curtezane aduse din străinătate, sporit prin fete ale țării, ademenite sau chiar răpite cu violență.

Cînd în 1756 izbucnește războiul dintre Prusia și Austria, așa-zisul „război de șapte ani", interpusul lui Karl-Eugen, vestitul Rieger, un om de o deosebită cruzime, recrutează cu mari abuzuri oamenii cu care suveranul se angajase față de aliatul francez al Austriei. Războiul împotriva Prusiei protestante era însă impopular în Württemberg. Se produc dezertări în masă, și, în lupta de la Leuthen, întreaga armată fuge cu rușine. Franța înnoiește însă convenția cu Karl-Eugen,

---

[1] Karl Marx-Fr. Engels, *Despre artă și literatură*, București, E.P.L.P., 1953, p. 271.

de data aceasta pentru a obţine o armată de 12.000 oameni, pusă sub conducerea ducelui însuşi, în schimbul unor noi subvenţii. Drama recrutărilor forţate se repetă. Dar ţara este adusă la tăcere, cînd Karl-Eugen cerînd predarea întregului fond public provenit din impozite, faţă de protestul Stände-lor şi al curajosului Johann Jacob Moser, un erudit al vremii, suveranul ordonă ridicarea forţată a casei impozitelor şi arestarea lui Moser, trimis să-şi ispăşească bravura lui cetăţenească în teribila închisoare de la Hohentwiel. Acţiunea militară a lui Karl-Eugen este lamentabilă. La Fulda, în 1759, pe cînd se pregătea să dea un bal, prinţul moştenitor de Braunschweig îl obligă să fugă în grabă. Francezii nu mai vor să aibă de-a face cu incapabilul duce al Wurttembergului, dar austriecii cred că-l mai pot întrebuinţa, punîndu-l să comande înaintarea în Saxonia şi Thuringia, o campanie de nemaipomenite prădăciuni, în afară de orice lege a războiului, pînă cînd fratele mai tînăr al ducelui, Friedrich-Eugen, devenit general în armata prusiană, îl pune încă o dată pe fugă la Köthen.

Acest prinţ fără glorie, fără onoare, fără omenie este suveranul cu care Schiller va avea de-a face.

ASCENDENŢI ŞI COPILĂRIE

Printre soldaţii trupelor nenorocoase ale lui Karl-Eugen se găsea şi Johann Kaspar Schiller, un tînăr pornit să-şi caute norocul în lume. Era un om din rîndul meseriaşilor şvabi, orfanul unui brutar mort de timpuriu. Avusese o copilărie grea, dar deprinsese îndemînările unui subchirurg, ca ucenic de bărbier, şi se angajase felcer în trupele bavareze, care luptau în Ţările de Jos, în războiul de succesiune al Mariei Theresia. Francezii îl luaseră prizonier, dar austriecii îl eliberaseră, înapoindu-l regimentului său de husari. După un timp, Johann Kaspar se gîndeşte să-şi caute norocul pe alte căi. Apare în Marbach, un orăşel pe malurile Neckarului, la nord de Stuttgart, şi descinde, cu două sute de guldeni în buzunar, cu calul său, la „Leul de aur“, un han ţinut de brutarul Kodweiss. Fiica acestuia, Elisabetha Dorothea, în vîrstă de numai şaisprezece ani, devine soţia lui Johann Kaspar, care continuă să practice în Marbach arta lui medicală. Treburile nu mergeau strălucit şi aventura războiului îl ispiteşte încă o dată pe Kaspar Schiller. Cînd încep recrutările pentru trupele cu care Karl-Eugen se îndatorase francezilor, Kaspar pleacă iar la război. De data aceasta se angajează ca furier. La Leuthen era cît pe aci să-şi lase oasele. Trăieşte multele peripeţii ale războiului de şapte ani. Intervine pentru a menţine moralul trupelor intrate în debandadă. Într-un cartier de iarnă combate molima care decima pe soldaţi. Kaspar cîştigă grade şi devine locotenent. Cînd se instalează într-o garnizoană în apropiere de Marbach, se duce din cînd în cînd să-şi revadă familia, sporită acum cu primul ei născut, o fată, Cristophine. După a doua recrutare a lui Rieger, cînd trupele comandate de Karl-Eugen se pregăteau să plece din nou la luptă, Elisabetha Dorothea se duce să-şi vadă soţul, în tabăra de la Ludwigsburg. Era din nou însărcinată şi, curînd după despărţirea soţilor, la 10 noiembrie 1759, se naşte Friedrich Schiller.

Treburile războiului îl ţin pe Kaspar departe de familie pînă în 1760, cînd devenit căpitan, este trimis ca ofiţer recrutor la Gmünden, apoi la Lorch, un

sat la granița Württembergului, mediul idilic al primei copilării a lui Friedrich, unde acesta primește mai întîi învățătura unui institutor, apoi a pastorului Moser, cel dintîi profesor al lui de limbă latină. Era vorba acum de strîns trupe pentru Olanda, care urma să le folosească în colonii. Meseria nu prea era curată și Kaspar, om religios, nu o făcea cu plăcere. Este bucuros, deci, cînd este trimis într-un regiment la Ludwigsburg, unde, încă din vremea lui Eberhard Ludwig, ducii Württembergului aveau al doilea oraș de reședință, departe de privirile uneori severe ale Stände-lor din capitală, de la Stuttgart. Ce viață la Ludwigsburg! Nu conteneau balurile, vînătorile, petrecerile cu focuri de artificii, reprezentațiile de teatru, printre care ale unei opere italienești.

Familia lui Kaspar se strînge acum în jurul lui și găsește la Ludwigsburg o așezare statornică. În 1766 se naște al treilea copil, o fată, Luise. Friedrich devine elev al Gimnaziului latin și trece pe rînd examenele care trebuiau să-i deschidă drumul către studiul teologiei și cariera de pastor. Viața din Ludwigsburg nu-i rămîne însă străină. Asistă pentru întîia oară la o reprezentație de teatru și însoțește pe tatăl său la opera italiană. Este un copil concentrat, studios, plin de blîndețe. Atmosfera pietistă a casei nu rămîne fără influență asupra lui Friedrich. Copilul asistă la lectura *Bibliei* în cercul familiei, ia parte la rugăciunile de dimineață și de seară. Proiectul unei cariere religioase este îmbrățișat cu tot avîntul de copil. După amintirile Christophinei, încă de la Lorch, jocul preferat al lui Friedrich era să se urce pe un scaun și să rostească predici. Își dăruia cărțile copiilor săraci și obiecte de îmbrăcăminte cerșetorilor din sat. Într-un astfel de mediu era firesc să aibă răsunet poeziile religioase ale lui Gellert, unul din poeții mai mult citiți ai vremii. O poezie ca a lui Gellert scrie și tînărul Schiller, la Lorch, în ajunul ceremoniei confirmării lui. Christophine notează înclinațiile literare timpurii ale fratelui mai mic. Imaginea gimnazistului din Ludwigsburg se constituie de altfel deosebit în amintirile unui coleg de școală, F. W. von Hoven, care notează vioiciunea neobișnuită a temperamentului lui Friedrich, independența caracterului, tendința lui de a domina lumea colegilor de o vîrstă, lipsa lui de teamă chiar față de cei mai mari, intensitatea sentimentelor de prietenie cu care se lega de acei care știuseră să-i cîștige inima. „Ca băiat, scrie von Hoven, în ciuda îngrădirilor pe care i le punea tatăl său, Schiller era foarte vioi, ba chiar capricios. În jocurile cu camarazii, uneori destul de sălbatice, el dădea tonul. Cei mai mici se temeau de el, și chiar celor mai vîrstnici și mai puternici le impunea, fiindcă nu arăta niciodată și față de nimeni teamă. Cînd un adult îl ofensa, devenea îndată îndrăzneț și cînd din vreo cauză oarecare, cineva îi devenea antipatic, căuta prilejul să-l necăjească. În aceste împrejurări nu arăta însă sentimente răutăcioase, ci mai mult o pornire a fanteziei, care putea fi iertată cu ușurință. Printre tovarășii de joc, puțini erau prietenii lui adevărați; dar față de aceștia se simțea legat prin sentimente atît de puternice și adînci, încît nici un sacrificiu nu i se părea prea mare pentru a le dovedi atașamentul lui". Amintirile felurite ale acelor care l-au cunoscut pe Schiller în anii copilăriei, pun în evidență tendințe felurite ale omului, ale poetului, ale filozofului, pe care viața le va dezvolta și le va introduce în sinteza atît de atrăgătoare a personalității lui. Ne găsim deocamdată în fața germenilor. Trebuie să așteptăm înflorirea.

Proiectele studiilor teologice sînt abandonate în momentul cînd Karl-Eugen pune în vedere căpitanului Schiller că fiul lui va trebui să urmeze, ca intern, cursurile Academiei militare, întemeiate de curînd. Opoziția din primul moment

este inutilă. Friedrich Schiller, pe-atunci în vîrstă de treisprezece ani, devine elevul şcolii instalate în castelul Solitude, apoi la Stuttgart, aşa zisa Karlsschule. Rămîne aici opt ani, la sfîrşitul cărora se schiţează figura poetului şi gînditorului.

Documentele relative la anii petrecuţi de Friedrich Schiller în Academia militară a lui Karl-Eugen sînt destul de numeroase. Alegem din ele pe cele mai însemnate, pentru a înfăţişa impresiile de viaţă cu putere formativă asupra lui, influenţele de cultură care au lucrat asupra tînărului Schiller în această vreme, portretul tînărului în acest timp.

ANII DE ÎNVĂŢĂTURĂ

Württembergul avea o temeinică şcoală de învăţămînt superior în Universitatea din Tübingen. Această universitate, fundată la sfîrşitul secolului al XVI-lea, renumită prin profesorii şi doctorii ei, era în mare măsură un loc de cultură al clasei burgheze, al Stände-lor, în conflict latent şi uneori declarat cu dinastia feudală. Karl-Eugen avea deci nevoie de o şcoală superioară în care să crească ofiţeri, funcţionari, artişti cu totul devotaţi dinastiei şi regimului său. În acest scop, întemeiază Karl-Eugen, în 1770, Academia care îi purta numele, organizată milităreşte şi de a cărei conducere se interesa personal. Elevii Academiei militare a lui Karl-Eugen erau grupaţi, după originea lor socială, în fii de ofiţeri, de burghezi, de funcţionari superiori, de cavaleri sau de mari nobili. Toţi erau interni, nu plecau niciodată în vacanţă, nu puteau primi vizita membrilor familiei decît sub strictă supraveghere; corespondenţa elevilor era interceptată şi cenzurată; disciplina casei era din cale-afară de severă şi unul din principiile ei prevedea spionarea şi delaţiunea reciprocă; se prevedeau sancţiuni aspre, încarcerarea şi pedeapsa corporală. Era limpede că într-un astfel de regim şcolar nu era cu putinţă decît creşterea unui om lipsit cu totul de orice demnitate personală, a unei unelte sau a unui rebel. Poetul Schubart — care trăia ca scriitor în Bavaria, dar care atacase de mai multe ori stările de lucruri din Wurttemberg, pînă la atragerea lui pe teritoriul acestui stat, arestarea şi detenţiunea lui timp de zece ani în închisoarea de la Hohenasperg — numise şcoala lui Karl-Eugen o „plantaţie de sclavi", *Sklavenplantage*.

Academia militară, în care Friedrich Schiller petrece anii dintre 1773 şi 1780, avea un caracter şcolar destul de greu de definit. Prin programul de studii al primilor ani părea a fi un gimnaziu, o şcoală de învăţămînt mediu, fiindcă elevii urmau cursuri de limba latină, greacă şi franceză, filozofie, religie, istorie şi geografie, matematici şi ştiinţe naturale, predate la un nivel elementar, apoi dans, călărie şi scrimă. Curînd însă, înainte de vîrsta în care tinerii vremii deveneau studenţi universitari, începea specializarea în ştiinţă militară, drept, medicină, artă, comerţ sau silvicultură. Un elev al Academiei lui Karl-Eugen putea să-şi termine studiile şi să obţină diploma de absolvent la nouăsprezece ani sau chiar mai tînăr. Se înţelege că, în astfel de condiţii, nici pregătirea generală, umanistică sau ştiinţifică, nici specializarea academică nu erau prea serioase în Karlsschule. Schiller a fost multă vreme urmărit de insuficienţa formaţiei sale şcolare, pe care a întregit-o de altfel mai tîrziu, prin studii temeinice de istorie şi filozofie, domenii în care a ajuns să dea contribuţii epocale.

În primii ani ai școlarității sale la Karlsschule, Schiller se interesează îndeosebi de cursurile de filozofie. Audiază la profesorul Schwab, un adversar al lui Kant, cursuri de logică, metafizică, istoria filozofiei; la profesorul Abel, psihologia, estetica, istoria omenirii, morala. Profesorul Abel, un pedagog inteligent, ne-a lăsat însemnări privitoare la felul intereselor științifice care-l mișcau pe tînărul Schiller, ca și la metodele folosite în învățămîntul lui. „Cunoașterea omului" trezea pasiunea intelectuală a discipolului lui Abel. Studiul moralei, predat după sistematizarea filozofului englez Ferguson, pare a fi avut o anumită influență asupra lui Schiller. Abel avea obiceiul să ilustreze conceptele psihologice sau morale, explicate la curs, prin citate din poeți. Într-un rînd, pentru a lămuri lupta pasiunilor în sufletul omenesc, citește elevilor un pasaj din *Othello* al lui Shakespeare, în traducerea lui Wieland. „Schiller, scrie Abel, era numai urechi, toate trăsăturile figurii sale exprimau sentimentele de care era pătruns și, îndată după prelegere, îmi ceru cartea pe care o citi și o studie cu zel neîntrerupt".

Se cunosc, după documente contemporane, mai ales după acel provenit de la colegul de școală J. W. Petersen, unele din lecturile lui Schiller în anii petrecuți la Karlsschule. Epoca stătea încă sub impresia produsă de *Messiada* lui Klopstock, epos creștin apărut în succesiunea literară a lui Milton, ajuns curînd la faimă europeană, poem cu accente grave, însuflețit de patosul protestant. Schiller, ca toți tinerii generației sale, citește cu pasiune *Messiada* lui Klopstock. Alteori se entuziasmează de biografiile lui Plutarh, în care admiră atîtea exemple ale virtuții militare și cetățenești. Shakespeare este pentru el o revelație. Citește dramele lui Lessing. Face descoperirea lui Goethe prin *Gotz von Berlichingen.* Într-un rînd, Goethe însoțește pe suveranul său, pe Karl-August, ducele de Weimar-Sachsen, în vizită la Karlsschule. Schiller privește din depărtare pe acel al cărui renume pătrunsese pînă la el și care avea să joace un rol atît de mare în viața lui. *Werther* se găsea în mîinile tuturor tinerilor, care creșteau spre vîrsta bărbăției după 1770. Schiller face parte din această generație pasionată, și povestea eroului care își dă moartea cînd suferințele iubirii se complică cu acele ale orgoliului umilit de orînduirea socială a vremii, face să vibreze coarde consonante în sufletul lui. În albumul unui coleg, Schiller notează această cugetare wertheriană: „Oricît ar fi omul de limitat în posibilitățile lui, are totuși mîngîierea că poate să-și părăsească închisoarea, dacă voiește". Citește și pe ceilalți lirici sau dramaturgi ai epocii, ai așa-zisei perioade Sturm und Drang, forma germană a preromantismului, în care va afla atîtea din procedeele de artă ale primei sale producții, poeziile lui Friedrich Müller - pictorul (Maler Müller), *Ugolino* al lui Gerstenberg, *Iulius von Tarent* al lui Leisewitz.

Împreună cu atîtea lecturi literare, Schiller se încearcă și în compuneri originale. Profesorul Haug publică, în revista lui, „Das schwäbische Magazin", două poezii ale noului zelator al muzelor, *Der Eroberer* (*Cuceritorul*) și *Der Abend* (*Seara*), două poezii scrise sub influența odelor lui Klopstock, dar în care apar unele din motivele tipice ale liricii schilleriene, și, mai ales, atitudinea ei reflexivă. Haug prevestește autorului că va deveni odată un glas mare al artei, *os magna sonaturum*. La Karlsschule se organizau uneori reprezentații teatrale, în care rolurile erau distribuite elevilor. Schiller apare odată în Clavigo din drama lui Goethe, dar jocul interpretului este atît de exagerat, se desfășoară cu un asemenea abuz de gesturi, de strigăte, de mișcări dezordonate ale corpului, încît efectul este irezistibil comic. În taină, spre sfîrșitul studiilor, Schiller se consacră unei lucrări

mai întinse, drama *Die Räuber*, la care lucrează pe ascuns, ferindu-se de supraveghetori, uneori în infirmeria şcolii, singurul loc în care lumina era îngăduită în timpul nopţii. Colegul Petersen ni-l descrie pe poet în momentele compunerilor sale, agitîndu-se ca un coribant, stăpînit de sentimente atît de puternice, manifestate în exclamaţii, în mişcarea nestăpînită a mîinilor şi picioarelor, încît memorialistul crede a-l putea compara cu Michelangelo lucrînd la statuile sale. În cele din urmă poetul invită la o lectură a dramei sale, în pădure, pe cei mai buni prieteni dintre colegii lui şi impresia este pentru toţi aceştia covîrşitoare. Un astru nou li se arătase pe firmamentul patriei poetice.

Este interesant de urmărit cum îl vedeau aceştia pe colegul lor atît de înzestrat. G. Fr. Scharffenstein, care va deveni mai tîrziu general în armată, ni-l descrie pe camaradul lui în uniforma rezervată fiilor de ofiţeri, cu pantaloni albi şi tunică albastră, împodobită cu pluş negru la guler şi la manşete, cu peruca epocii din care atîrnau două bucle de fiecare parte a pălărioarei rotunde. Schiller nu este un tînăr frumos. A crescut prea înalt. Are picioare lungi şi genunchi care se apropie unul de altul în mers. Are părul roşu şi pleoapele de jos îi sînt totdeauna iritate. Nu este nici prea îngrijit. Scharffenstein îl preţuieşte pe Schiller, dar nu suportă bine, ba chiar are cuvinte de ironie pentru prietenia entuziastă pe care i-o consacră camaradul lui, exprimată în poezii compuse la mare temperatură. Schiller îi răspunde printr-o scrisoare sfîşietoare, elegia sentimentului său curat, neînţeles şi nesocotit de către un om mediocru. Dar cînd Scharffenstein părăseşte Academia militară şi este trimis, ca locotenent, într-un regiment de infanterie, ceva ca sentimentul unui gol, al unei lipse, apare în sufletul prietenului ingrat. Corespondenţa dintre cei doi risipeşte în cele din urmă norii şi aduce pace în sufletul aceluia care, cum se întîmplă atît de des naturilor generoase, putea împrumuta oricui şi în orice împrejurare bogăţia lui lăuntrică, simţirea valorii proprii.

Mult mai complet, orientat către totalitatea aspectelor morale ale modelului, este portretul pe care i-l consacră lui Schiller vechiul coleg din copilărie, von Hoven, regăsit la Karlsschule: „Întrucît priveşte purtarea morală a lui Schiller în timpul trecerii sale prin şcoală, scrie von Hoven, nu-mi amintesc de nici o încălcare a legii, care să fi provocat nemulţumiri superiorilor. Desigur, faţă de vioiciunea spiritului şi iubirea lui firească de libertate, i-a trebuit lui Schiller multă stăpînire de sine pentru a se putea încadra în rînduiala strict militară a şcolii; dar energia caracterului şi activitatea lui orientată mai mult înlăuntru decît în afară i-au uşurat oarecum sarcina stăpînirii de sine. I s-a întîmplat totuşi uneori să intre în conflict cu vreunul din superiorii lui, nu totdeauna aleşi printre oamenii cei mai înţelegători. Ştia însă să sfîrşească cu aceştia printr-o vorbă de spirit sau printr-un sarcasm, mai uşor pricepute de noi decît de superiori. Întocmai ca în anii copilăriei, Schiller a avut şi ca adolescent, printre cei trei sute de elevi ai Academiei, puţini prieteni adevăraţi. În alegerea lui se conducea mai ales de bunătatea inimii şi de ţinuta caracterului, decît de excelenţa talentelor intelectuale. Dispreţuia pe cei pe care îi socotea vulgari, nevrednici de încredere, josnici, răi, şi dacă nu putea evita contactul cu ei, îi îndepărta prin răceala atitudinii. Putea suporta pe oamenii mărginiţi, dar devenea ironic cînd mărginirea se unea cu înfumurarea, în timp ce atunci cînd apărea împreună cu bunătatea inimii, mărginirea ironizată de alţii găsea în el un apărător". Pătrunzătorul portret schiţat de von Hoven ne arată personalitatea tînărului Schiller dominată de criteriul moral şi ne face să presimţim pe marele scriitor, pe gînditorul, pe cetăţeanul dezvoltat din acesta.

La Academia militară, Schiller şi-a ales, mai întîi, specialitatea juridică. A renunţat însă curînd la studiile de drept, pe care le simţea prea reci, prea abstracte, în nici un raport posibil cu lumea lui interioară. Cînd Academia este înzestrată cu o secţie medicală, Schiller întrevede aici o specialitate mai apropiată de el. Medicina este, pentru el, o cale către cunoaşterea omului, obiectul permanent al meditaţiei lui. Nu ştim care vor fi fost materiile medicale predate la Karlsschule. Însemnările transmise de Hoven ne vorbesc de pasiunea celor doi colegi pentru anatomie. Existau, desigur, şi exerciţii de clinică medicală, fiindcă Petersen ne povesteşte cum, pus să examineze un bolnav, în loc să constituie foaia de observaţie, Schiller începu să se agite în jurul pacientului cu o asemenea risipă de gesturi şi exclamaţii, încît acesta se sperie de-a binelea, crezînd că are de-a face cu un om cuprins de un subit acces de nebunie. Este evident că stilul preromantic în lucrările clinicii medicale nu avea nici o valoare.

Nu s-a putut stabili pînă la ce punct al competenţei a dus Schiller formaţia lui de medic. Posedăm totuşi două scrisori-rapoarte adresate de tînărul poet şi medic către un colonel von Seeger, care se interesa de un pensionar al Academiei militare, elevul Gramont. Acesta suferea de stări melancolice, agravate în asemenea măsură, încît, într-un rînd, cere candidatului în medicină Schiller, ca un serviciu prietenesc, ordonarea unei doze masive de soporifice, pentru a putea adormi pe vecie. Medicul constată o ipohondrie, pe care o atribuie dezvoltării nefericite a vieţii sufleteşti a bolnavului, complicată cu o rea stare gastrică, dar fără a putea spune dacă una sau alta stătea la originea bolii. Consultantul procedează cu tact, întrebuinţează metodele menite să cîştige încrederea bolnavului său şi are satisfacţia să constate, în cele din urmă, o ameliorare în starea acestuia, stabilind principiul preţios că „încrederea unui bolnav poate fi cîştigată numai atunci cînd foloseşti limba lui, şi această regulă generală a fost şi firul conducător al tratamentului nostru“. Faţă de metodele de constrîngere şi violenţă, folosite de medicina vremii în îngrijirea bolilor psihice, Schiller stabileşte deci axioma: „Contradicţia şi violenţa pot zdrobi pe un bolnav, dar sigur nu-l pot vindeca“.

Pregătindu-se să părăsească secţia medicală a Academiei militare, Schiller prezintă lucrarea de diplomă *Filozofia fiziologiei*, din care s-au păstrat numai fragmente manuscrise. Autorul caută aici „puterea mediatoare“ între spirit şi materie, „echilibrul“ între părerile apărute în istoria gîndirii, o încercare eclectică de depăşire a străvechiului dualism, pe care, de fapt, cum observă Fr. Mehring, Schiller n-a izbutit să-l depăşească niciodată. Referenţii lucrării sînt profesorul Consbruch şi medicul curţii, dr. Reuss. Ambii referenţi constată cunoştinţele şi hărnicia candidatului, dar critică stilul cam umflat al lucrării, recomandă o exprimare mai simplă, mai puţină paradă a originalităţii. Dr. Reuss opinează deci că lucrarea nu poate fi tipărită. Karl-Eugen, care avea să se pronunţe în ultimă instanţă, pune următoarea rezoluţie: „Disputaţia elevului Schiller nu va fi tipărită, deşi trebuie să mărturisesc că tînărul a spus multe lucruri frumoase în ea şi a arătat multă înflăcărare. Dar fiindcă această înflăcărare este prea puternică, sînt de părere că lucrarea nu poate fi încă dată publicităţii. De aceea cred că tînărul trebuie să mai rămînă în Academie încă un an, în care timp înflăcărarea lui va putea să se mai tempereze, astfel încît, dacă silinţa lui va rămîne aceeaşi, va putea deveni un subiect (Subjektum) cu adevărat mare“.

Schiller rămîne deci încă un an la Karlsschule şi prezintă, în fine, lucrarea *Despre legătura dintre natura animalică a omului şi natura lui spirituală.* Noua

lucrare este aprobată, tipărită şi, prin ea, Schiller se poate despărţi de Academia militară a lui Karl-Eugen, cu un brevet de medic. După părerea criticii, în această lucrare, dualismul este depăşit într-un sens mai hotărît materialist.

Este evident că cei opt ani ai învăţăturii lui Schiller nu trecuseră fără nici un rod pentru el. Adunase anumite cunoştinţe, deşi mai puţine decît acele pe care le-ar fi putut agonisi la universitate sau la seminarul din Tübingen, unde cam în aceeaşi vreme creşteau Hegel şi Schelling. Insuficienţa învăţămîntului la Karlsschule a fost uneori comentată şi deplînsă de Schiller. O amintire rea îi va lăsa şi regimul şcolii, ca şi persoana aceluia care o patrona. În timpul anilor petrecuţi la Karlsschule, Schiller a avut prilejul să-l viziteze pe Schubart în închisoarea lui. Cunoştinţa martirului nu-i lăsa nici o îndoială asupra caracterului despotului. Cînd, mai tîrziu, află despre moartea acestuia, poetul notează: „A murit bătrînul Irod". Rodul cel mai de seamă al anilor lui de învăţătură a fost însă pentru Schiller, precizarea vocaţiei lui de poet. Dar trebuia să mai treacă un moment pînă cînd această vocaţie să-şi găsească drumul ei propriu.

MEDIC DE REGIMENT

Ar fi dorit să se consacre cu mai multă libertate lucrărilor literare, să-şi completeze studiile medicale, să devină poate profesor de fiziologie într-o universitate. Scrisorile vremii ne vorbesc de astfel de proiecte. Ducele intervine încă o dată în viaţa lui. Întreţinerea şi instruirea în Academia militară îi creau obligaţii faţă de suveranul lui. Este constrîns să accepte postul de medic într-un regiment din Stuttgart, cu un salariu mizerabil, 18 guldeni lunar, fără dreptul de a avea o clientelă particulară.

Trăieşte în condiţii mai mult decît modeste. Împarte locuinţa cu un camarad, într-o cameră îngustă şi unde menajul comun al celor doi tineri menţine o dezordine permanentă. Îl reîntîlneşte pe Scharffenstein, care îşi descrie încă o dată prietenul, mişcîndu-se stîngaci în costumul lui de ofiţer, fără sabie, înaintînd în Piaţa paradelor, cu picioarele lui de cocostîrc. Este palid, dar din cînd în cînd faţa i se îmbujorează cu o roşeaţă nesănătoasă. Scharffenstein constată la vechiul lui amic progrese ale tactului, mai multă măsură în manifestarea exterioară. Constatarea este binevoitoare şi nu este întru totul confirmată de fapte, fiindcă alte ştiri ni-l arată pe poet dedîndu-se la unele excese în cîrciumile oraşului, întreţinînd legături de pripas cu femei rău famate, azvîrlind pe scări pe un funcţionar al cenzurei, cînd acesta îndrăzneşte să-l viziteze acasă.

Gazda lui este doamna Luise Dorothea Vischer, văduva unui căpitan, mai vîrstnică decît el cu opt ani. Christophine ne-o descrie. Era o femeie blondă, cu ochi albaştri, înecaţi în lacrimi, nu prea frumoasă, dar atrăgătoare, „mai ales pentru oameni tineri", adaugă Christophine. Legăturile dintre Schiller şi doamna Vischer pot să fi mers destul de departe, dacă dăm crezare poeziilor pe care poetul i le dedică. Ciclul poetic închinat Laurei, adică femeii pe care o desemnează prin numele simbolic al iubitei lui Petrarca, nu conţine expresii ale sentimentului cald, captat în momentul însuşi al naşterii lui, cum putea face Goethe în poeziile de dragoste ale tinereţii. Schiller aşterne pe hîrtie compuneri filozofice şi retorice pe tema iu-

birii lui. Laura cîntă la clavir și poetul recunoaște în sentimentul lui puterea care mișcă sorii. Un motiv dantesc! Nu cumva poetul și iubita lui au fost odată doi sori contopiți într-un cataclism universal? Iubirea lor este deci o reminiscență platonică. Poetul se oprește și în fața altor teme. Spune ura și disprețul lui monarhilor ticăloși, *die schlimmen Monarchen*, într-o poezie inspirată de renumitul *Cavou princiar* (*der Fürstengruft*) al lui Schubart. Altădată închină o odă amintirii lui Rousseau, scriitorul al cărui cult fervent îl împărțea cu întreaga lui generație. Mormîntul marelui genevez fusese profanat. „Socrates a fost doborît de sofiști. Rousseau suferă, cade prin creștini; Rousseau care a dorit să facă din creștini oameni." Producția poetică a acestor ani este destul de bogată. Atitudinea filozofică a poetului se consolidează. Noua estetică a romanticilor, triumfătoare peste cîteva decenii, prin expresia mai directă a sentimentului, va azvîrli în umbra unei prețuiri mai reci această primă producție a lui Schiller. Dar cînd o citim astăzi, nu-i putem tăgădui înălțimea concepției, vigoarea limbii, cristalizarea perfectă a formei. Propune cîteva din bucățile acestei vremi lui Stäudlin care scotea un „Almanah al muzelor suabe", la Stuttgart, dar Stäudlin nu reține decît trei din aceste bucăți pentru publicația lui. Schiller tipărește atunci, cu mijloace strînse de prieteni, o *Antologie a anului 1782*, în care adună cincizeci de poezii ale lui și treizeci ale amicilor, ascunși cu toții în întunericul anonimatului. Prefața *Antologiei*, datată, în stilul satirelor utopice, de la Tobolsko siberian, adică dintr-un loc al lumii foarte îndepărtat de realitatea șvabă, este plină de înțepături la adresa „Almanahului muzelor suabe".

Între timp, manuscrisul *Hoților*, adus de la Academia militară, este supus unor noi modificări și dobîndește forma definitivă în 1781. Schiller se gîndește să-l publice, sperînd că va putea găsi prin el drumul către scenă. Se îndatorează pentru a putea suporta cheltuielile tiparului și, abia tîrziu, cu mari greutăți, va putea să lichideze această datorie, atît de împovărătoare pentru el. În aprilie, *Hoții* apar fără nume de autor. Colile ajung în mîinile editorului Christian Schwann, de la Mannheim, om inteligent, cu experiență literară, care le duce îndată lui Heribert von Dalberg, intendentul Teatrului național. Schwann va publica la începutul anului 1782 a doua ediție a *Hoților*, cu noi modificări, sub o copertă care conținea, împreună cu o vignetă reprezentînd un leu sărind, inscripția-motto *In tyrannos*. Deocamdată, Schwann se pune în serviciul lui Schiller, declarîndu-i lui Dalberg că s-a produs un mare eveniment literar. Impresia aceasta trebuie să fi fost generală, fiindcă înainte de vîlva primei reprezentații, o gazetă din Erfurt declară, pe baza lecturii primei versiuni anonime, că a apărut în fine „un Shakespeare german".

Începuse să se răspîndească obiceiul înființării unor teatre de curte în orașele de reședință. Micii suverani germani voiau astfel să dea strălucire curților lor. Un astfel de teatru luase ființă și la Mannheim, patronat de prințul palatin Karl-Theodor, un corespondent al lui Voltaire, care declara că dorește să facă din orașul în care se desfășura strălucirea curții lui un „sediu al bunului gust". Instalase mai înainte o bibliotecă publică, un cabinet de antichități, pe care îl va vizita și tînărul Goethe, și crease în cele din urmă un teatru „național", pentru conducerea căruia plănuise aducerea lui Lessing. Tratativele cu acesta nu dăduseră rezultate și Karl-Theodor se decisese, în cele din urmă, să folosească pe un actor francez ambulant, un oarecare Marchand, atras la Mannheim prin bunele onorarii oferite. În curînd, Karl-Theodor este chemat la München, unde dispăruse ultimul reprezentant al liniei bavareze a dinastiei Wittelsbachilor. Marchand îl însoțește. Teatrul național din

Mannheim este pus atunci sub conducerea lui Dalberg, un aristocrat care se pasionase de noua lui meserie şi aduce, atunci cînd teatrul din Gotha îşi încetează activitatea, pe actorii acestuia, unii din cei mai valoroşi ai Germaniei de-atunci, în frunte cu vestitul Iffland.

Dalberg acceptă piesa lui Schiller şi repetiţiile încep în curînd. Dar unele din dificultăţile, mai ales politice, ale textului, ies la iveală. Putea fi concepută o rebeliune ca aceea a lui Karl Moor în Germania dominată de personalitatea cu veleităţi iluministe a lui Frederic al II-lea? N-ar fi mai bine ca întreaga intrigă să fie plasată într-o epocă istorică mai veche, de pildă în zilele împăratului Maximilian I? Dalberg avea de făcut şi alte propuneri. Toate sînt discutate în schimbul de scrisori cu dramaturgul, în care acesta, păstrînd tonul oficial al deferenţei datorite unei „excelenţe", se arată în genere conciliant, căci atunci cînd se pregăteşte un spectacol, piesa începe să aparţină nu numai autorului, dar şi teatrului care i se pune la dispoziţie. Totuşi, în punctul transformării *Hoţilor* într-o tragedie istorică, Schiller se opune. Ar fi trebuit atunci transformată întreaga dicţiune a piesei, toată limba ei. Ba chiar, înţelegem noi astăzi, piesa şi-ar fi pierdut ascuţişul ei protestatar împotriva abuzurilor şi cruzimii micilor feudali ai vremii. După aproape 170 de ani de la compunerea lor, *Hoţii* au devenit pentru noi o tragedie istorică, dar cu putere de caracterizare nu pentru epoca lui Maximilian I, ci pentru aceea a lui Karl-Eugen şi a multilor despoţi de o seamă cu el, de pe vremea aceea ca şi din epocile care au urmat. *Hoţii* au rămas, deci, pentru publicul contemporan, o tragedie modernă, deşi Dalberg şi-a îmbrăcat actorii în costume ale evului mediu.

Se anunţă, în fine, premiera, care are loc la 17 ianuarie 1782. Schiller părăseşte, pe ascuns, Stuttgart-ul şi asistă dintr-o lojă, necunoscut de public, la desfăşurarea piesei. I se plătise 44 guldeni pentru deplasare, singurul onorar primit pentru *Hoţii* lui. Sala este plină. A venit tot publicul amator de teatru din Mannheim, oaspeţi din Heidelberg, din Darmstadt, din Frankfurt pe Main. Au fost făcute decoruri şi costume noi. Luna apare, la un moment dat, pe orizont şi aruncă asupra întregului peisaj o lumină sinistră. Actorul Böck, în rolul lui Karl Moor, depune mult patos în debitarea replicelor lui. Cînd îngenunche alături de bătrînu-i tată, liberat din închisoarea în care îl ţinuse prizonier fratele ticălos, şi cînd invocă luna şi stelele ca martore ale vinei infame, un fior de groază şi durere trece prin tot publicul. Îi este totuşi superior Iffland în rolul lui Franz Moor. Ce voce! Ce mimică! Castelul se aprinde, flăcările se apropie şi sînt gata să-l devore, dar nu renunţă încă la negaţia lui încăpăţînată. Deodată se produce însă revirimentul sentimentelor lui, i se lămureşte sensul moral al lumii. Publicul freamătă; este strivit de puterea emoţiei. Întreaga reprezentaţie a decurs printre sughiţurile de plîns ale asistenţei. Oameni necunoscuţi se îmbrăţişau. Femei, gata să leşine, se vedeau nevoite să părăsească sala. A fost un triumf teatral cum scena germană nu mai cunoscuse de multă vreme; un moment de erupţie a sensibilităţii preromantice, fără analogie în epocă. Toate teatrele germane vor să joace *Hoţii* lui Schiller. Cenzura interzice însă reprezentarea piesei la Danzig şi la Viena; la Leipzig este oprită, cînd se constată furturi în oraş; la Berlin este jucată într-o versiune deformată. Mai tîrziu *Hoţii* vor fi jucaţi şi la Paris. Revoluţia franceză va recunoaşte în Schiller un aliat.

Schiller obţine ca piesa să fie încă o dată pusă pe afiş la Mannheim. Poetul doreşte să asiste şi la această nouă reprezentaţie, şi, în acest scop, părăseşte încă o dată pe ascuns Stuttgart-ul, în tovărăşia doamnei Vischer şi a unei doamne von Wolzogen, proprietăreasa unei moşioare din Turingia, care îşi petrecea mai tot

timpul în capitala Württembergului, pentru a fi aproape de băieții ei, interni la Karlsschule. Ducele află de această nouă escapadă, neautorizată, în contra regulamentelor. Medicul de regiment Schiller este chemat la castelul Solitude. A știut ceva comandantul regimentului, colonelul Rau, de această deplasare? Comandantul regimentului nu știuse nimic. Medicul regimentar este pedepsit cu 14 zile de arest. După un timp sosește plîngerea locuitorilor din Graubünden, care se simțeau calomniați de un pasaj din *Hoții*, unde cantonul lor elvețian era indicat drept un loc de adunare al hoților și pungașilor. Schiller este încă o dată chemat la duce. Să ia act medicul Schiller că nu mai are voie să scrie și să publice piese, nimic altceva decît lucrări medicale; altfel îl așteaptă sancțiuni mai grave. Trăsnetul nu l-ar fi putut atinge mai nimicitor pe posesorul atîtor proiecte literare.

În corespondența cu Dalberg, Schiller anunțase că lucrează la o nouă dramă. *Conjurația lui Fiesco la Genua.* Dalberg îl făcuse atent asupra unei teme potrivite cu felul de a gîndi al poetului, *Don Carlos.* I-ar plăcea să se consacre lucrărilor dramatice pentru teatrul din Mannheim. Dacă Dalberg i-ar scrie ducelui, cerîndu-i să autorizeze pe poet să se mute la Mannheim, unde discipolul Academiei militare ar duce faima instituției în care se formase și pe a patronului ei princiar? Scrisoarea lui Dalberg ajunsese la duce, dar răspunsul aduse măsurile de represiune pomenite mai sus. O cerere a lui Schiller însuși pentru a i se ridica interdicția privitoare la activitatea literară nu dă nici un rezultat. Atunci înțelege poetul că trebuie să se salveze, să părăsească cu orice preț închisoarea Württembergului, unde Schubart murea cu încetul. Înțelege că trebuia să fugă.

Încredințează proiectul lui unui prieten devotat, muzicantului Streicher, un om de ispravă, care consimte să-l însoțească, întrevăzînd în ce-l privește continuarea studiilor muzicale la Hamburg. Economiile lui Streicher vor acoperi cheltuielile călătoriei. Schiller se gîndește să se despartă de părinți și de restul familiei, adunată acum la Solitude, unde tatăl, ajuns maior, împlinea funcțiunile unui supraveghetor al grădinilor și serelor castelului. Face pe jos drumul pînă la Solitude, în tovărășia lui Streicher și a unei doamne Meyer, în peisajul cel mai desfătător, prin locurile copilăriei. Maiorul Kaspar Schiller nu trebuia însă pus la curent cu proiectul de fugă, pentru a nu avea să împartă vreodată răspunderile cu fugarul. Astfel, pe cînd Streicher și doamna Meyer țin de vorbă pe maior, Schiller trece cu mama lui într-o altă odaie. După un timp, Dorothea se întoarce cu ochii plînși.

A sosit ziua fugii. La Solitude a avut loc o vînătoare de căprioare; seara s-a jucat teatru și parcul s-a aprins cu sute de lumini. La porțile orașului nu era de gardă regimentul lui Schiller. Streicher ne-a lăsat povestirea hotărîtoarei zile de 22 septembrie 1782, ziua fugii lui împreună cu poetul. Preparativele plecării trebuiau să fie gata încă de dimineață. Schiller își strînsese puținele lui lucruri, costumul civil cu care urma să treacă granița, rufele, cîteva cărți, operele lui Haller, ale lui Shakespeare și alte cîteva. Dar, cînd pe la 10 dimineața, Streicher se duce să transporte la locuința lui toate lucrurile poetului, acesta îi citește mai întîi o poezie compusă în aceeași dimineață, după ultima lui vizită la lazaret, o replică la o odă de Klopstock. Streicher este milostiv. Ascultă și admiră poezia. Abia după-amiază s-au sfîrșit toate pregătirile. La nouă seara, Schiller apare la locuința lui Streicher. Aduce cu el cîteva pistoale, ascunse sub haină; unele din ele sînt stricate rău și sînt vîrîte în cufere. Se urcă în trăsură și pornesc. Numai Streicher avea asupra lui un document de călătorie. La porțile orașului sînt opriți de gărzi. Cine sînt domnii? Unde merg? Doctor Wolf și doctor Ritter, răspund călătorii. Merg la Esslingen. Drum bun!

Porţile se deschid. Pe la miezul nopţii ajung în dreptul Ludwigsburgului şi văd cerul nopţii învăpăiat de luminile aprinse la castel. Schiller caută să ghicească, prin întuneric, care poate să fie casa părinţilor. Streicher îl aude oftînd: „Mamă, mamă!" Pe la două noaptea au ajuns la Enzweihingen şi cer cafea într-un han. Schiller scoate un caiet cu poezii nepublicate ale lui Schubart. Una din ele este *Der Fürstengruft*, pe care prizonierul a scris-o săpînd-o cu un ascuţiş metalic în zidul umed al carcerei. La opt dimineaţa au atins graniţa Palatinatului. Dispoziţia lui Schiller este excelentă, admiră splendoarea regiunii, glumeşte cu trecătorii, rîde cu poftă.

HOŢII

Scriu povestirea unei vieţi; nu scriu un studiu literar, totuşi cînd operele eroului meu au fost pentru el mari evenimente ale vieţii, etape importante ale dezvoltării lui, trebuie să mă opresc mai cu dinadinsul în faţa lor, pentru a încerca să zugrăvesc omul prin ele.

În ce fel îl reprezintă pe Schiller *Hoţii*? — piesă care „glorifică mărinimia unui tînăr în război făţiş cu întreaga societate" [1], cum o caracterizează Engels? Ce semnificaţie şi ce valoare are această dramă? Este opera unui tînăr, a unui elev. Autorul a început s-o scrie încă din 1777, cînd se găsea pe băncile şcolii. Citise în *Magazinul suab* din 1775 o povestire a lui Schubart, ceva în legătură cu istoria inimii omeneşti *(Zur Geschichte des menschlichen Herzens)*, în care doi fraţi înduşmăniţi îşi dispută sufletul tatălui lor, un nobil. Unul din ei acaparează iubirea bătrînului, înnegrindu-l pe celălalt şi obţinînd îndepărtarea lui. Dar cînd fratele nedreptăţit, ajuns tăietor de lemne într-o pădure, salvează pe bătrînul atacat de bandiţi mascaţi, el ştie să ierte şi să iubească mai departe, se consacră cu totul îngrijirii moşneagului, în timp ce fratele intrigant va trăi în ascunzătoarea lui, ca şef al unei bande de răufăcători. Tema fraţilor duşmani fusese de mai multe ori tratată de poeţii epocii, de pildă de Klinger şi de Leisewitz. Era o temă iubită a preromantismului german, a perioadei Sturm und Drang, căreia îi plăceau conflictele violente, situaţiile dramatice cele mai acute, acelea în care afectele omeneşti ating gradul suprem al intensităţii.

Schiller reia această temă, îmbogăţind povestirea lui Schubart cu episoade noi, localizînd-o mai precis, şi dîndu-i o semnificaţie socială mai săgetătoare, întrucît face din fratele nedreptăţit, din Karl Moor, un rebel ridicat împotriva orînduirii nedrepte a vremii, şi din fratele intrigant, din Franz, un reprezentant al acestei orînduiri. În celebrele-i disertaţii de la mijlocul secolului, Jean-Jacques Rousseau arătase, în Franţa, că orînduirea vremii, feudală şi absolutistă, însemna o îndepărtare a omului de natură şi că viciile ei proveneau din această îndepărtare. Omul natural era, pentru Rousseau, bun şi drept; crimele feudalităţii apăreau deci ca abateri de la norma naturii.

Dacă Franz Moor poate să intrigheze cu atîta perfidie împotriva fratelui său, dacă se poartă cu atîta cruzime faţă de tatăl lui, dacă devine insensibil la glasul conştiinţei, la acel „instinct al inimii", despre care vorbise Rousseau, împrejurarea

---

[1] K. Marx-Fr. Engels, *op. cit.*, p. 271.

devenise posibilă numai din pricina prețului mare acordat bogăției și puterii în comitatul strămoșesc. Schiller vrea deci să ne spună în *Hoții*: Iată ce monstru poate deveni un feudal, atașat cu totul de interesele clasei și orînduirii lui, uitător de toate comandamentele naturii în om! Burghezia ridicată acum în toate țările Apusului european și care, în Franța, avea să execute curînd marea ei revoluție, ducea lupta împotriva feudalității și absolutismului în numele naturii. Feudalitatea și absolutismul erau înfățișate ca orînduiri antinaturale. Orînduirea burgheză trebuia să însemne înapoierea la natură. Acesta era sensul dat de Jean-Jacques Rousseau acțiunii lui filozofice și literare. *Hoții* lui Schiller reprezintă una din expresiile poetice ale acestui fel de a gîndi, poate cea mai patetică dintre ele, în tot cazul cea ajunsă la notorietatea cea mai mare din cîte epoca a produs în literaturile Apusului.

Dramă rousseau-istă, a aberației antinaturale a feudalității, *Hoții* este și o dramă cu oameni puși în afară de lege, printre care pot apărea caractere înalte, inspirate de idei grandioase. Un așa-zis „bandit" poate fi un rebel, un erou în luptă cu orînduirea nedreaptă a vremii lui. Răufăcătorul eroic, acela a cărui faptă înseamnă o lovitură aplicată orînduirii tăgăduită de el, reprezintă o temă literară venită din fundul veacurilor. Poate cel dintîi dintre rebelii eroici și generoși este Prometeu al legendei grecești, al lui Eschil, pe care zeii îl numesc un fur și-l pedepsesc, punîndu-l în lanțuri. Astfel de figuri au putut apărea, ca baroni rebeli în luptă cu suzeranii lor mai puternici, în toată epoca medievală. Dar pînă cînd rebelii generoși sau demonici să se transmită, prin sutele de căi ale cărților poporane, romantismului mai nou, un exemplar desprins din galeria lor a apărut, ca banditul Roque, în *Don Quijote* al lui Cervantes, cunoscut și amintit de Schiller. Poetul preromantic, împreună cu toată generația și curentul lui literar, se oprește cu predilecție în fața caracterelor titanice, a marilor individualități sfărîmătoare de legi. Götz von Berlichingen, cavalerul cu mîna de fier al lui Goethe, este unul din acești titani. Karl Moor al lui Schiller, fiul contelui francon care răzbună nedreptatea suferită de el, lovind în societatea unde ea devenise posibilă, devastînd regiuni întregi, aprinzînd orașe, este alt exemplar al aceleiași serii literare. Individualismul burghez, adică o formă de manifestare împotriva orînduirii vremii, autorizează și admiră rebeliunea individului, saltul lui în afară de circuitul social și împotriva acestuia. Karl Moor cristalizează aceste tendințe.

Schiller a explicat odată motivele literare ale dramei sale în autorecenzia pe care i-o consacră în „Wittembergisches Repertorium der Literatur", o revistă scoasă de el împreună cu Petersen și profesorul Abel, în 1782 și 1783, și din care au apărut numai trei numere. Pentru care motive au fost aleși ca eroi ai dramei sale caractere excepționale, în care sceleratețea intră cu o parte mai mică sau mai mare? Schiller amintește vorba lui Rousseau, care lăuda pe Plutarh pentru că a ales, ca obiecte ale descrierilor sale, pe criminalii sublimi. Repulsia față de crimă, observă Schiller, nu exclude totdeauna admirația. Pe de altă parte, un caracter atins de crimă este totdeauna mai interesant decît unul virtuos, deoarece acesta din urmă se dezvoltă totdeauna către ținte care pot fi prevăzute mai dinainte, în timp ce cel dintîi înfățișează meandre și ocoluri, o dezvoltare mai dramatică. Cum putem pune în lumină apoi splendoarea virtuții decît făcînd-o să triumfe asupra viciului? Eroii dramei lui Schiller vor fi deci tîlhari, figuri scelerate. Dar pe cînd Karl Moor va fi stăpînit de idei înalte, de dorința fierbinte de a răzbuna nedreptățile vremii și de a ameliora umanitatea, Franz este un demon tîrîtor, întruchiparea urîțeniei morale în formele ei extreme.După categoriile dramatice ale vremii, Franz este intrigantul, o figură

deopotrivă cu Jago sau Richard ai lui Shakespeare, amintiţi de tînărul autor. Intrigantul Franz este în acelaşi timp un raisonneur, personajul care produce necontenit motivele raţionale ale faptelor sale şi le exprimă în maxime şi sentinţe. Aceste maxime şi sentinţe, prin care Franz Moor lichidează obiecţiile de conştiinţă apărute lui din cînd în cînd, reproduc unele din argumentele filozofilor iluminişti şi materialişti ai vremii împotriva prejudecăţilor morale; deşi, adaugă Schiller îndată, ca o precizare necesară, aceste argumente aveau, la filozofii care le întrebuinţaseră, rolul de a înnobila pe om. Rezumînd întreaga caracterizare de sine, Schiller notează în felul său poetic o tendinţă mai marcată spre eroism şi energie, decît spre moliciune şi drăgălăşenie. Un motiv pentru care, adăugăm noi, caracterul cel mai puţin izbutit al piesei este Amalia, nepoata crescută de bătrînul conte Moor, rîvnită cu perfidie de Franz, iubită de Karl şi îndrăgostită de el. În schimb, toate celelalte personaje ale piesei, diferiţii tîlhari, mai ales Spiegelberg şi Schweizer, Schufterle şi Kosinski, sînt destul de energic individualizaţi, poetul pricepîndu-se să obţină cîte un portret caracteristic din oamenii aceleiaşi categorii.

Autorecenzia lui Schiller, la care se adaugă darea de seamă a premierei, scrisă de el şi atribuită unui corespondent din Worms, sînt texte care dovedesc în autorul lor un perfect simţ critic, o mare luciditate. Acum cîţiva ani, chemat de directorul unui teatru din Bucureşti pentru a vorbi actorilor săi despre *Hoţii*, a căror reprezentare se proiecta din nou, n-am găsit alte multe lucruri de spus spre critica şi îndrumarea spectacolului, în afară de cele notate de Schiller însuşi în textele amintite. Poetul cunoaşte defectele lucrării lui. Îi ştie lungimea cam exagerată, patru ore întregi, fără a pune la socoteală pauzele, chiar cînd actorii se grăbesc. Ştie că piesa stagnează la un moment dat, că episoadele ei sînt atît de numeroase, încît s-ar fi putut scoate din ea mai multe piese felurite. Cunoaşte şi neajunsurile dicţiunii lui, abuzul de hiperbole, care creează pentru actori obligaţia de a-şi tempera intonaţia, de a nu cădea în păcatul nesuferit al unei declamaţii zgomotoase. Este mai puţin conştient de sărăcia rolului Amaliei, care nu evoluează în nici un fel de-a lungul celor cinci acte ale piesei, rămîne mereu asemenea cu sine, nu numai în simplitatea, dar aproape în lipsa ei de conţinut sufletesc. Schiller a încercat apoi să justifice uciderea Amaliei de către Karl, care îşi răscumpără libertatea faţă de oamenii bandei lui, oferindu-le cadavrul iubitei ca preţ al libertăţii lui. Acest gest este absurd, nejustificat şi monstruos, incomprehensibil. Un om care iubeşte nu se poate hotărî niciodată la un astfel de sacrificiu. Iubirea tinde către conservarea, apropierea şi perfecţionarea obiectului ei, atunci cînd acesta rămîne inocent şi nu căşunează amantului nici o durere. Nu cumva Schiller nu cunoscuse iubirea, atunci cînd îşi scria prima lui dramă? Tot atît de nemotivat este şi finalul piesei, faptul că eroul se predă puterii executive, ca un criminal de rînd. Un revoluţionar nu sfîrşeşte niciodată astfel. El îşi poate da moartea, dacă acţiunea lui eşuează, ca aceea a lui Karl Moor, cînd constată nedemnitatea şi cruzimea în fapte a tovarăşilor lui, dar nu se poate da în puterea acelora a căror orînduire o tăgăduieşte. Poate că acest final nepotrivit a fost, din partea lui Schiller, o concesie făcută statului despotic al vremii, dar şi în acest caz se cuvine să regretăm în poetul nostru o slăbiciune a caracterului, o pornire spre concilierea comodă, purtătoare şi de alte roade în opera lui.

Am numit *Hoţii* lui Schiller opera unui tînăr, a unui elev, dar, trebuie să adăugăm îndată, a unui tînăr şi elev de geniu. Desigur, cunoaşterea de oameni a poetului era destul de redusă în epoca în care scrie prima lui dramă. Mai ales cunoaşterea

femeilor era şi poate va rămîne insuficientă în opera lui. O materie de observaţie psihologică şi socială există totuşi în *Hoţii*. Mehring, în studiul atît de pătrunzător consacrat poetului, are dreptate să observe că atunci cînd Franz Moor, privindu-şi giuvaierurile, îşi aminteşte de primii lor proprietari, curteni şi demnitari, care după ce le obţinuseră prin înşelătorie şi prevaricaţie, le cedaseră aceluia devenit posesorul lor de-acum, prin faptele violenţei şi ale înşelătoriei, Schiller se gîndea, desigur, la odioşii miniştri ai lui Karl-Eugen, renumiţi pentru abuzurile şi crimele lor, un Montmartin, un Wittleder. Bătrînul tată al fraţilor Moor, liberat din turnul în care era lăsat să moară de foame, reproducea pentru toţi spectatorii contemporani figura tragică a lui Moser şi Schubart, prizonierii de la Hohentwiel şi Hohenasperg. Ecourile de viaţă contemporană, în împrejurările Wurttembergului oprimat, sub conducerea unui despot feudal, nu sînt deci absente în *Hoţii*. Se poate adăuga că ceea ce Schiller a observat direct şi cu mai mult rod pentru opera sa au fost sufletele de tineri; *Hoţii* ne înfăţişează tabloul unei asociaţii tinereşti, una din primele opere ale psihologiei juvenile pe care le cunoaşte literatura europeană. Grupul de tineri din *Hoţii* constituie un tablou de generaţie, al acelei serii de oameni care în aceeaşi epocă punea în discuţie temeliile şi îndreptăţirea aşezării sociale a vremii, pregăteau o revoluţie şi imprimau o direcţie nouă literaturii. *Hoţii* sînt expresia generaţiei *Sturm und Drang*. Remarcabilă mai ales, în această primă lucrare dramatică a lui Schiller, este însă observaţia de sine a poetului, lectura clară în propriile lui tendinţe. Cîte o componentă a sufletului său se va găsi în toate creaţiile dramatice ale lui Schiller, dar aci, în Karl Moor, regăsim pe însuşi creatorul lui în elanul patetic al celor douăzeci de ani ai săi, în ebuliţie intelectuală neobişnuită, gata să explodeze sub presiunea ideilor îndrăzneţe care îi traversează mintea, purtat de valul unei violenţe interioare manifestate în vorbe şi în fapte, dintre care unele decisive ca ale destinului. Mai mult decît toate amintirile contemporane, *Hoţii* ne fac să-l vedem şi să-l simţim pe Schiller tînăr. Pentru a fi izbutit acest lucru şi pentru a fi trimis epocii sale un mesaj de libertate, primit de ea cu înfiorare şi recunoştinţă, drama lui poartă pecetea genialităţii, este opera unui poet care va avea de spus de aci înainte multe lucruri hotărîtoare omenirii.

FUGARUL

Deasupra capitolului de viaţă care începe îndată ce părăseşte Stuttgartul, biografii lui Schiller înscriu cuvîntul „fugarul". Poetul este acum un fugar, ba chiar un proscris, un om fără adăpost, fără mijloace, expus în orice moment măsurilor de represiune, în căutarea unui rost în viaţă care deocamdată i se refuză suspectului şi prigonitului, obligat să accepte ajutorul străin, venit de altfel uneori de la sufletele generoase şi înţelegătoare.

Ajuns la Mannheim, Schiller scrie ducelui pentru a-i arăta că este gata să se înapoieze la Wurttemberg, dacă i se garantează impunitatea şi libertatea de a putea să se consacre mai departe literaturii. Scrisoarea este deferentă, dar fermă. Răspunsul îi soseşte prin comandantul regimentului, care îi comunică, din ordin, că ducele îi va arăta îndurare, dar fără alte angajamente din partea acestuia. Calea înapoierii era deci închisă.

Chiar în primele zile după sosire, Schiller citeşte unui grup de actori ai teatrului din Mannheim noua lui dramă, *Fiesco*. Impresia este dezastruoasă. Regizorul Mayer îl întreabă în secret pe Streicher dacă nu cumva adevăratul autor al *Hoţilor* este altă persoană. Dar cînd Mayer, cerînd manuscrisul, îl citeşte singur, în timpul nopţii, constată că *Fiesco* este o capodoperă şi că proasta impresie produsă de lectura lui Schiller provenise numai din pronunţatul accent şvab al acestuia, din exagerarea declamaţiei lui.

Rămînerea mai departe în Mannheim nu era cu putinţă, deoarece, la cererea ducelui, fugarul ar fi putut să fie oricînd arestat şi extrădat. Cei doi prieteni găsesc o ascunzătoare la un hangiu din apropierea Mannheimului, la Sachsenhausen. De aci îi scrie Schiller lui Dalberg. Excelenţa sa baronul este înştiinţat că i se adresează un om fugărit, lipsit cu totul de orice mijloace de a trăi. Trei sute de guldeni, un acont asupra viitoarelor lui drepturi de autor l-ar ajuta să-şi plătească datoriile contractate la Stuttgart pentru imprimarea *Hoţilor* şi i-ar oferi posibilitatea să subsiste cîtva timp. Dalberg răspunde că nici o sumă nu poate fi avansată poetului, atîta timp cît *Fiesco* se găseşte în forma actuală, neîntrebuinţabilă pentru teatru.

Punga lui Streicher se golea văzînd cu ochii şi zăbovirea în jurul Mannheimului era primejdioasă pentru prietenii care se temeau de iscoadele trimise pe urmele lor. Pornesc deci către nord, spre Frankfurt; de aci la Mainz, pe Rin, îmbarcaţi pe o corabie cu mărfuri. După o noapte petrecută la Mainz, pornesc pe jos către Worms, nouă ceasuri de mers, şi apoi la Nierenstein, unde poposesc la un han şi se bucură de admirabilul vin întăritor din podgoriile locului. Mai bine era totuşi să se înapoieze undeva, în apropiere de Mannheim, unde la mare nevoie puteau să se adreseze regizorului Mayer, editorului Schwann, singurele suflete umane aflate pînă acum printre străini. Se îndreaptă deci către Oggersheim, la un ceas depărtare de Mannheim, unde îi aşteaptă soţii Mayer, împreună cu alţi doi admiratori ai poetului. I s-a găsit aici, într-un han, o odăiţă cu un singur pat, pe care va trebui să-l împartă cu Streicher. Acesta îşi descrie amicul aşezîndu-se îndată la masa de scris, pentru a lucra la noua lui tragedie, *Luise Millerin*, viitoarea *Intrigă* şi *Iubire*. Timp de opt zile, poetul, care se dădea acum drept un doctor Schmidt, nu părăseşte camera. Venise toamna, şi, în serile lungi, în timp ce odaia era luminată numai de lumina lunii, Schiller o măsoară în lung şi-n lat cufundat în gînduri, cîntîndu-şi singur... Amintirea părinţilor, a Christophinei nu-l părăseşte. Îi scrie, datîndu-şi epistola din Leipzig, indicaţie falsă, pentru a deruta pe indiscreţi şi pe spioni. Să fie liniştiţi părinţii, căci este sănătos şi-i merge bine. Datoria făcută la Landauen s-o achite din vînzarea lucrurilor lui, rămase la Stuttgart. Pentru celelalte datorii va purta singur de grijă. Va scrie mai multe în zilele următoare, căci acum observă că mîna i se înţepeneşte. Unui doctor Jakobi, un cunoscut, îi comunică planurile de viitor. Are de gînd să plece la Berlin, unde a stabilit legături preţioase, de acolo la Petersburg, ca medic. Îi povesteşte lui Jakobi şi despre călătoria lui de-a lungul Rinului, unde, dîndu-şi mereu un alt nume, putuse asista de mai multe ori la conversaţii în care interlocutorii vorbeau despre autorul *Hoţilor* şi unii din ei, mai ales femei, exprimau dorinţa arzătoare de a-l cunoaşte. La Frankfurt ceruse în şase librării un exemplar din *Hoţii*, dar cartea nu mai era de găsit. Dacă proiectul plecării la Petersburg izbuteşte, „fugarul" de acum va deveni un „cetăţean liber al lumii", *ein freier Weltbürger*.

În primele zile ale lunii noiembrie, la Oggersheim, prelucrarea lui *Fiesco* în vederea reprezentării este terminată. Este înştiinţat de aceasta Dalberg, care trebuia

să decidă. Decizia lui Dalberg este zdrobitoare pentru poet. Piesa, chiar în forma ei nouă, nu putea fi acceptată, nici plătită, răspunde baronul, care, înapoiat de curînd de la curtea lui Karl-Eugen, unde fusese primit ca un oaspete de seamă, nu voia să-şi asume riscurile protejării unui fugar şi a unui proscris. Inima lui Schiller sîngerează desigur, dar această inimă, notează Streicher, era prea nobilă, prea mîndră, pentru a trăda ceva din simţirile încercate.

Întîrzierea în preajma Mannheimului devenea inutilă. Încotro să pornească? Se gîndeste să-şi mai vadă o dată mama şi pe Christophine, care sînt chemate la Bretten, la jumătatea drumului dintre Stuttgart şi Mannheim. Cele două femei ajunseseră la Bretten şi descinseseră la hanul unde se schimbau caii de poştă, cînd, la miezul nopţii, soseşte un călăreţ: era Friedrich, nespus de vesel, încrezător în viitor. Stau de vorbă cu toţii pînă în zori şi rămîn împreună alte trei zile.

Cînd se înapoiază la Oggersheim, se vede nevoit să ia o hotărîre. Finanţele lui Streicher erau cu totul sleite. Hangiul scria cu creta pe o tablă neagră datoriile domnilor doctori Schmidt şi Wolf. Cel dintîi dintre aceştia, poetul, îşi vinde ceasul. Atunci soseşte o sumă de la Schwann, care cumpără manuscrisul lui *Fiesco*, plătind un ludovic de aur pentru fiecare coală. Banii sînt întrebuinţaţi pentru plata datoriilor şi cumpărarea cîtorva veştminte calde, căci începuse o iarnă grea. Doamna von Wolzogen propune poetului să-l adăpostească la moşioara ei de la Bauerbach, în Turingia, nu departe de Meiningen, oraşul de reşedinţă al unui alt duce. Propunerea este acceptată. Drumul către Bauerbach pornea de la Worms. Căzuse zăpadă mare şi era un frig de crăpau pietrele. Însoţit de Henriette von Wolzogen, de Streicher, de regizorul Mayer, Schiller ajunge la Worms către sfîrşitul lunii noiembrie. La han a poposit şi o trupă ambulantă care joacă o melodramă *Ariadna la Naxos* (a lui J. C. Brandes), cu mijloace atît de naive, cu o recuzită atît de ridicolă, încît întreaga societate rîde cu mare poftă, în afară de Schiller, concentrat şi grav, înţelegînd parcă din spectacol mai mult decît ce li se arăta celorlalţi. Cînd însă vine timpul mesei de seară, şi cînd pe masa hanului apare, în afară de mîncările calde, renumitul vin al regiunii, auriul Liebfrauenmilch, veselia generală îl cucereşte şi pe Schiller. Curînd se produce despărţirea de prieteni. Mîna lui Schiller rămîne multă vreme într-a lui Streicher. Cei doi prieteni nu-şi spun nici o vorbă, nu se îmbrăţişează, nu varsă lacrimi, dar în privirile lor, în strîngerea mîinii frăţeşti grăieşte, încă o dată, tot ce fusese unul pentru celălalt.

Streicher va renunţa să mai ajungă la Hamburg; va rămîne la Mannheim. Schiller va sosi în noul lui azil, după patruzeci şi cinci de ceasuri de călătorie grea pe drumurile înzăpezite, pe-alocuri curăţate de viscolirile iernii.

IARNA ŞI PRIMĂVARA LA BAUERBACH

Bauerbach este un sat în pădurea Turingiei, aşezat într-o vale umbroasă, stăruind de veacuri la umbra castelului Henneberg, în apropiere de Meiningen. Henriette von Wolzogen are aci o mică proprietate, cu încăpătoare şi frumoasă casă ţărănească şi o gospodărie bine întemeiată. Schiller ajunge la Bauerbach, în zilele Crăciunului şi este îndată instalat, spre deplina lui mulţumire. Găseşte camere încălzite, aşternut curat, mîncare din belşug. Îl slujesc oameni din sat şi, în afară de

ei, nu vrea să facă cunoştinţa nimănui. Doctorul Ritter are mult de lucru; nu iese mai niciodată din casă.

Totuşi, chiar pe la începutul lui decembrie, cunoaşte pe bibliotecarul din Meiningen, domnul Reinwald, un bărbat mai vîrstnic, care are calităţile şi defectele profesiunii sale. Este un om meticulos şi pedant, cam ipohondru, dar curios de cărţi şi de idei. Se poate sta de vorbă cu el, cînd apare pe neaşteptate la Bauerbach. Schiller îi scrie din cînd în cînd, în lungile seri de iarnă, atunci cînd simte nevoia unui tovarăş al singurătăţii. Reinwald va deveni cumnatul lui Schiller, bărbatul Christophinei. Pînă atunci va fi la Bauerbach singura relaţie a lui Schiller, care va căuta în el un „prieten nobil", adică omul mereu visat de poet. „În singurătatea de acum, îi scrie Schiller, şi într-o ţară străină, simt nevoia unui prieten nobil. Pot să-mi îngădui speranţa măgulitoare că voi găsi în dumneata un astfel de prieten?" Poetul îi cere noului amic diferite mici servicii, să-i împrumute scrierile critice ale lui Lessing, să-i procure un pfund de tutun de prizat, hîrtie de scris, cerneală. Îi trimite o poezie compusă de curînd. A primit şi îi mulţumeşte pentru ziarele din Gotha, unde a întîlnit de mai multe ori numele lui: un semn că mai trăieşte. Îi face plăcere să citească anunţurile de cărţi noi. Se simte foarte singur, parcă ar fi închis într-o celulă cu gratii, şi trebuie să observe că geniul se iroseşte în solitudine, că are nevoie de impulsuri exterioare. Vizita unui prieten, o carte bună îi răscolesc gîndurile, căci puterile spiritului sînt deopotrivă cu coardele unui instrument, pe care numai un spirit înrudit poate să le facă să răsune. Ultima vizită a lui Reinwald i-a făcut mult bine. I-a comunicat amicului bibliotecar ceva despre noile lui proiecte literare, o dramă în legătură cu un anumit Friederich Imhof, pentru care ar avea nevoie de cărţi despre iezuiţi, despre convertiri religioase, despre bigotismul care corupe caracterele, despre inchiziţie şi despre victimele nefericite ale jocurilor de noroc. Poate bibliotecarul să i le procure? Poetul oscilează de altfel între proiectele lui literare, trece pe rînd de la manuscrisul lui *Imhof*, la acel al *Luisei Millerin*, al *Mariei Stuart*, al lui *Don Carlos*. Acesta din urmă îl acaparează mai ales. Ar putea să dea un portret puternic şi situaţii mişcătoare, zugrăvind pe adolescentul înflăcărat, victima unui tată şi a unui soţ gelos, a unui inchizitor crud şi a barbarului duce de Alba. Noua piesă ar împlini o lipsă în teatrul german, care şi-a ales rareori figurile din rîndurile marilor personalităţi publice. I-ar fi necesară, pentru realizarea proiectelor sale, o bună istorie a Spaniei, prin care s-ar pune la curent cu caracterul naţional al spaniolilor, cu moravurile lor, cu „statistica" poporului. Nu cumva se găseşte în biblioteca lui Reinwald scrierea lui Brantôme despre Filip II?

La 14 aprilie s-a sculat dis-de-dimineaţă şi s-a dus în coliba din grădină, pentru a lucra la *Don Carlos*. Este plin de subiectul lui şi notează, pentru Reinwald, gînduri intime, îndemnurile lui poetice cele mai adînci. Scrisoarea din aceeaşi zi a lui Schiller este una din cele mai importante pe care le trimite din singurătatea de la Bauerbach. „Orice compunere poetică, scrie Schiller, este o prietenie entuziastă, o iubire platonică pentru o creatură a minţii noastre". O astfel de creatură se confundă însă cu noi înşine, este o parte din noi, aşa cum fiecare culoare a spectrului solar este o parte a luminii. Toate caracterele omeneşti dorm în fundul sufletului nostru, dar realitatea, natura le cheamă la viaţă. Dăruim iubirea noastră, ca poeţi, acestor făpturi, cu care dorim să restabilim unitatea, să ne contopim cu ele, ca în orice iubire. Eroul poetului trebuie să fie prietenul lui. Geniul poetic este facultatea prieteniei superioare. Creaţia poetică este o formă înaltă a simpatiei umane, iar *teama* şi *mila* (din care Aristoteles făcea componentele emoţiei tragice), poetul trebuie

să le încerce el însuşi pentru eroul său. De aceea nu i se pot cere poetului numai daruri ale observaţiei, ci şi puterea de a iubi. Din această pricină, mai mult decît pe *Emilia Galotti* a lui Lessing, preţuieşte Schiller pe *Iulius din Tarent* al lui Leisewitz. Ceea ce a fost Iulius din Tarent pentru poetul lui, este Don Carlos pentru Schiller: prietenul inimii lui, o fiinţă îndrăgită. Îl poartă în sufletul lui, rătăceşte cu el împreună pe toate cărările din Bauerbach. Scrisoarea din 14 aprilie 1783 către Reinwald este una din cele mai semnificative din cîte putem citi pentru a cunoaşte lumea de gînduri a poetului, afectele lui tipice, timbrul specific al vieţii lui sufleteşti.

Un alt corespondent din vremea iernii, apoi a primăverii din Bauerbach, este Henriette von Wolzogen, care se găsea acum din nou pe lîngă copiii ei, cei patru băieţi de la Karlsschule şi o fată de şaisprezece ani, Lotte, pe care o ţinea pe lîngă ea. Prima scrisoare, din 8 ianuarie, poartă ca indicaţie a locului de unde scrisoarea porneşte, oraşul Hanovra, desigur pentru a deruta pe indiscreţi. Dar tot pentru acelaşi scop îi comunică Henriettei că se gîndeşte să emigreze în Anglia, ori poate în lumea nouă? „Dacă America de Nord devine liberă, m-am hotărît să plec acolo, scrie Schiller. Clocoteşte ceva în vinele mele şi mi-ar plăcea să fac cîteva salturi în acea lume hurducată (holperichte Welt), despre care să se ducă vestea". La începutul lui februarie apare primăvara. Friederich îi închină Henriettei un gînd al prieteniei. Ziua i se pare mai frumoasă, gîndindu-se la ea. A hotărît să urce dealul, să pătrundă în pădure. Va lua şi o armă cu el; poate va împuşca o pasăre de pradă. Nu cumva în sufletul lui Schiller a încolţit iubirea pentru doamna von Wolzogen? Henriette este încă o femeie tînără, şi-a pierdut soţul de timpuriu, iar admiraţia, ca şi binefacerile îndreptate către poet cu vădită uitare de sine (căci ducele Karl-Eugen ar fi putut să se răzbune împotriva aceleia care găzduia pe fugarul din armata lui), erau împrejurări capabile să explice îndeajuns sentimentele tandre ale poetului, poate chiar gîndul însoţirii cu gazda lui. Au trecut oare şi prin mintea Henriettei astfel de gînduri? Într-un rînd, îi aduce la cunoştinţă lui Schiller că va sosi la Meiningen, însoţită de Lotte şi de un domn von Winckelmann, un cunoscut al poetului de la Stuttgart. Întreaga societate va apărea apoi la Bauerbach. Schiller ghiceşte că Winckelmann are intenţii matrimoniale faţă de Lotte, încurajate de Henriette. Reacţia lui Schiller este hotărîtă şi oarecum neaşteptată. Ivirea lui Winckelmann la Meiningen ar trăda secretul în care poetul se învăluie şi l-ar expune poate la urmăriri. Pretendentul la mîna Lottei nu va deveni de altfel, cu nici un preţ, prietenul lui. Dacă proiectele doamnei von Wolzogen urmează să se înfăptuiască, atunci el va trebui să plece din casa ospitalieră de la Bauerbach. Să-i scrie deci lămurit prietena lui ce are de gînd să facă, pentru a-şi lua măsurile din vreme. Îl va durea dacă va trebui să renunţe la atîtea frumoase speranţe, dar în existenţa lui de pînă atunci mîndria îi făcuse virtuţii lui atîtea servicii, încît a sosit poate momentul să-şi sacrifice virtutea pe altarul mîndriei. Era limpede, Schiller o iubea pe Lotte, a cărei tînără înflorire nevinovată îi robise cu totul simţirea.

A sosit luna mai şi, împreună cu ea, doamna von Wolzogen cu fiica ei. Schiller a pus să se croiască o alee nouă în grădină, a împodobit-o de o parte şi de alta cu flori şi, în faţa casei, a ridicat un arc de triumf din ramuri de brad. S-au dus cu toţii la biserică însoţiţi de salve de puşcă, a cîntat fanfara satului, preotul a rostit un cuvînt de bun sosit. Cele două doamne au adus o scrisoare a lui Wilhelm, fratele mai mare al lui Lotte. Schiller îi răspunde: „Ai dreptate, scumpe Wilhelm, că mă invidiezi pentru norocul de a putea să trăiesc în societatea mamei şi a sorii d-tale... Am simţit aici pentru întîia oară, pe deplin, cît de puţin îţi trebuie spre a fi fericit.

O inimă mare şi caldă este condiţia fericirii, şi un prieten este desăvîrşirea ei. Fii mulţumit, scumpul meu, că le ai pe amîndouă... Mi-ai încredinţat-o pe Lotte, pe care o cunosc bine. Îţi mulţumesc pentru această mare dovadă a iubirii pe care mi-o porţi. Văd, din aceasta, că îţi faci idei înalte despre mine, căci numai un om cu simţiri nobile poate merita să călăuzească sufletul nobil al sorii d-tale. Te încredinţez, scumpe prieten, că te invidiez pentru norocul de a avea o soră atît de vrednică de a fi iubită. Rămasă precum a ieşit din mîinile creatorului, nevinovată, cu sufletul cel mai frumos şi cel mai simţitor, nimic din corupţia generală nu atinge curata oglindă a inimii ei — aşa o cunosc pe Lotte şi vai de acela care ar arunca o umbră asupra acestui suflet nevinovat! Fii încredinţat de grija mea pentru călăuzirea instrucţiei ei, de care nu mă tem decît pentru motivul că pasul de la respect şi înflăcărată simpatie la alte simţiri este repede făcut".

Este o declaraţie deschisă, onestă, împărtăşită familiei. Peste cîteva zile, Henriette şi Lotte au plecat încă o dată la Meiningen, unde urmează să fie primite la curte. Schiller îi scrie doamnei von Wolzogen rugînd-o să nu accepte pensiunea pe care ducesa ar oferi-o pentru Lotte. În locul celor o sută de taleri, Schiller va scrie o nouă tragedie în fiecare an. Înţelege că viaţa de curte o dezgustă pe prietena lui. O mare nenorocire i se pare faptul că a fost recunoscut la Meiningen şi că, dacă va trebui să apară acolo, va fi nevoie să spună impertinenţe proştilor care se interesează de el. Altădată dorea gloria, acum însă îi preferă un *bœuf à la mode* bine făcut, iar cît despre muza lui este gata s-o trimeată slujnică la grajduri. Mai sînt două zile pînă la înapoierea Henriettei şi a lui Lotte. Ce greu trece timpul! Le va aştepta în drum, la stînă.

Se găseşte oare Schiller în pragul unor hotărîri, menite să-i asigure o fericire paşnică în cercul unei familii iubitoare? Din Mannheim i-a sosit vestea că Dalberg, care, pesemne, s-a convins că ducele nu-l mai urmăreşte pe poet, doreşte acum să-i joace piesele. Teatrul încercase, fără succes, cîteva reprezentaţii noi, îi trebuia o piesă bine făcută, capabilă să repete izbînda *Hoţilor*. Schwann publicase *Fiesco*. Prezenţa poetului la Mannheim devenea indispensabilă. Va pleca deci într-acolo, dar nu va lipsi decît vreo şase săptămîni. Îşi lasă mai toate lucrurile la Bauerbach. Dar cum să ajungă la Mannheim? N-are bani. Se găseşte un cămătar care împrumută suma necesară. Doamna von Wolzogen girează.

FIESCO, INTRIGĂ ŞI IUBIRE

Noua recoltă literară cu care Schiller se înapoiază la Mannheim reprezintă produsul unor elaborări de mai mulţi ani. Conjuraţia lui Fiesco la Genua este un subiect care l-a preocupat pe poet încă din timpul anilor de studii la Academia militară. Îi atrăsese atenţia asupra lui Fiesco o vorbă a lui Rousseau care îl compara cu eroii lui Plutarh. Izvoarele le-a găsit poetul apoi în scrierile pe care le-au consacrat conjuraţilor şi tribunului genovez de la mijlocul veacului al XVI-lea, cardinalul de Retz, englezul Robertson în a sa *Istorie a lui Carol Quintul*, apoi autorii francezi ai unei *Istorii a conjuraţilor* şi ai unei *Istorii a Genovei*. Poetul procedează însă cu libertate faţă de datele istorice. Adevăratul Fiesco a murit într-un accident, atunci cînd ajunsese la scopul străduinţelor lui: un sfîrşit nesemnificativ, fără valoare

dramatică. Este posibil ca spirite înzestrate cu o mare perspectivă asupra lumii să înţeleagă semnificaţia adîncă pe care o are chiar un fapt întîmplător. Dar poetul, adaugă Schiller în prefaţa dramei sale, lucrează pentru spiritele mai mărginite ale umanităţii comune, pe care doreşte s-o instruiască, şi astfel el este în dreptul său atunci cînd procedează cu libertate faţă de datele istorice. Adresîndu-se publicului care avea să vadă „tragedia republicană" a lui Schiller, autorul stabileşte un principiu curajos: „o singură mare emoţie în sufletul spectatorilor, obţinută prin ficţiune, cîntăreşte pentru mine mai mult decît cea mai strictă exactitate istorică".

Fiesco, conte de Lavagna, se pune în fruntea unei conjuraţii urzite pentru a îndepărta, de la conducerea Genovei, dinastia Doria, din care mai trăiesc bătrînul Andreas, dogele în funcţiune şi Gianettino, nepotul precedentului şi moştenitorul lui prezumtiv, un tînăr corupt şi abuziv, gata să instaleze tirania lui prin sacrificarea senatorilor republicani. Conjuraţia este sprijinită de bătrînul republican Verrina, care aflînd însă de violarea fiicei lui, Berta, de către Fiesco, înţelege că are să se teamă în acesta de un alt tiran. În luptele pentru putere, Gianettino Doria urmăreşte să-l ucidă pe Fiesco şi acesta pe Gianettino. Unealta crimei este maurul tunisian Muley Hassan, care după ce este dezarmat cînd încearcă să-l lovească pe Fiesco, trece în slujba lui, răscoală poporul şi-l ucide pe Gianettino. Fiesco nu aflase încă de sacrificarea rivalului său, cînd, întîlnindu-şi propria lui soţie iubită, pe Leonore, îmbrăcată, pentru a se putea strecura printre rîndurile facţionarilor, în mantia lui Gianettino, este luată drept acesta şi omorîtă de propriul ei soţ. Durerea pierderii teribile umanizează sufletul aspru al lui Fiesco. El este gata să elibereze pe sclavii de pe galerele lui, cînd triumful lui ca stăpînitor al Genovei părea asigurat, dar Verrina îl azvîrle în mare, scăpînd patria de un alt tiran.

Am arătat că, în finalul dramei sale, Schiller se îndepărtează de adevărul istoric, lipsit de semnificaţie. Acest final a fost, de altfel, de mai multe ori schimbat. La Mannheim, în 1783, Fiesco îşi frînge singur sceptrul său, renunţă la putere şi rămîne simplu cetăţean al oraşului. Dar după doi ani, cînd piesa este jucată la Dresda, Fiesco moare prin pumnalul lui Verrina, care se predă justiţiei. Este incontestabil că în versiunea reprezentată la Mannheim şi impusă de Dalberg, piesa îşi pierdea ascuţişul ei revoluţionar, deoarece renunţarea lui Fiesco la putere era de fapt acceptarea vechilor stări de lucru, pe care ar fi fost tocmai rolul lui istoric să le înlocuiască. Dar chiar în versiunea ei originală şi în aceea citită astăzi, acţiunea finală a republicanului Verrina este cel puţin rău calculată, fiindcă o dată cu el era făcută posibilă revenirea tiraniei casei Doria, pe care ultima scenă o şi anunţă. Verrina sacrifică deci pe tiranul prezumtiv, pentru a face posibilă astfel instalarea din nou a vechii tiranii.

Fiesco este prezentat de Schiller ca o „tragedie republicană", dar ideea republicană nu este nici chibzuit, nici favorabil reprezentată, atunci cînd poetul o reflectă prin gîndirea destul de confuză a lui Verrina şi o arată speculată de un tînăr ambiţios şi lipsit de scrupule, cum este *Fiesco.* Patosul revoluţionar al lui Schiller obţinuse o întrupare mai izbutită în figura lui Karl Moor din *Hoţii.* Dar acesta fusese un erou iubit de poetul lui, un „prieten al sufletului său", cum Schiller cerea să fie orice creaţie dramatică, în timp ce Fiesco este văzut oarecum dinafară, ca un personaj istoric cu care creatorul lui nu intră nici un moment în stare de fuziune sentimentală.

S-a vorbit despre o influenţă a lui Lessing asupra noii drame a lui Schiller şi, în adevăr, *Fiesco*, ca şi *Hoţii* şi ca dramele care vor urma, ca *Intrigă şi iubire* şi *Don Carlos*, este o dramă a luptelor pentru libertate, a căror serie, atît de semnificativă

pentru stările de opinie ale noii burghezii germane în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, începe cu lucrările dramatice ale lui Lessing şi continuă cu acele ale tînărului Goethe şi ale lui Schiller. Dar în afară de aceasta, *Fiesco* este şi o dramă care reţine ecourile luptelor sociale şi politice din vechile cetăţi italieneşti, aşa cum ele au format reputaţia acestora şi au transmis-o în imaginea devenită tradiţională a Italiei medievale şi renascentiste. Găsim deci şi în *Fiesco* al lui Schiller, ca în atîtea drame italiene dinainte şi de după el, aceleaşi tablouri de viaţă rafinată şi coruptă, aceleaşi caractere pasionate, dar egocentrice şi uneori scelerate, cum teatrul european ne-a înfăşişat mereu, începînd cu Shakespeare. Un erou shakespearean ni se pare a regăsi şi în caracterul maurului Hassan, de altfel unul din cele mai izbutite ale piesei întregi, amestec de penetraţie, de cinism, de şiretenie şi cruzime, figură neliniştitoare şi bufonă a unei unelte lipsite de scrupule, care nu ezită în faţa crimei, dar sfîrşeşte în spînzurătoare, şi care poate oferi unui actor cu multe mijloace un mare succes de scenă.

Citim astăzi „tragedia republicană" a lui Schiller cu participarea pe care o inspiră, prin adîncimea problematicii lor, toate dramele poetului, dar uneori cu osteneala provocată de stilul ei încărcat, prea figurativ, uneori umflat-sentenţios: un motiv pentru care scenele moderne introduc rare ori, în repertoriile lor, tragedia *Fiesco*.

Mult mai iubită de publicul modern, mai deseori şi totdeauna reluată cu succes, este cealaltă piesă a lui Schiller din aceeaşi epocă, „tragedia burgheză" *Intrigă şi iubire (Kabale und Liebe)*, cum a propus Iffland ca titlu pentru vechea *Luise Millerin*, despre care a fost de atîtea ori vorba în cursul acestei naraţiuni . . . Proiectul piesei a fost schiţat de Schiller încă din zilele arestului la Stuttgart şi a fost desăvîrşit treptat în vremea refugiului la Oggersheim şi Bauerbach, pînă cînd piesa este în fine jucată, în 1783, la Frankfurt pe Main şi la Mannheim, şi tipărită în anul următor. O dată cu *Intrigă şi iubire*, Schiller se înapoiază la problemele lui cele mai constrîngătoare şi la materialul lui de observaţii directe, prin care noua dramă dobîndeşte caracterul unei evocaţii realiste, cu toate mijloacele ei de stil împrumutate adesea patetismului cam exagerat al curentului literar Sturm und Drang.

Este cunoscut subiectul piesei văzută de toată lumea. Maiorul Ferdinand von Walter, fiul prezidentului von Walter, înalt demintar la curtea unui prinţ german, iubeşte pe Luise, fiica muzicantului Miller. Prezidentul von Walter doreşte însă să căsătorească pe fiul lui cu lady Milford, favorita prinţului, pentru a-şi spori astfel influenţa pe lîngă acesta. Fiindcă Ferdinand refuză căsătoria, prezidentul concepe o intrigă neagră, cu ajutorul secretarului Wurm; arestează pe părinţii Luisei şi obţine de la aceasta o scrisoare de dragoste pentru mareşalul curţii von Kalb, un document al infidelităţii, care trebuia să ajungă în mîna lui Ferdinand. Intriga reuşeşte prea bine. Căzuseră între timp, cîteva din barierele care împiedecau unirea celor doi tineri curaţi: plecarea de la curte a lady-ei Milford, indignată de imoralitatea prinţului care vindea pe tinerii ţărani, ca soldaţi, în America; hotărîrea prezidentului de a binecuvînta unirea Luisei cu Ferdinand, atunci cînd se simte ameninţat de hotărîrea acestuia de a-i denunţa multele abuzuri şi crime. Cînd însă scrisoarea smulsă Luisei ajunge în mîinile lui Ferdinand, acesta hotărăşte să-şi ia viaţa, împreună cu a iubitei. Drama se sfîrşeşte cu sacrificiul tinerilor nevinovaţi, victime ale imoralităţii şi intrigilor de la curtea unui prinţ german al vremii.

Schiller şi-a intitulat piesa o „tragedie burgheză", adică una aparţinînd genului creat în Anglia cu *Neguţătorul din Londra*, propagat de Diderot, în Franţa, cu

Tatăl de familie (Le Père de famille). Ideea de a introduce oameni din burghezie ca personaje ale unei acţiuni dramatice, în care eroii apar ca figuri însufleţite de o mare demnitate umană, capabile de fapte ale depăşirii de sine, era un rezultat al creşterii în conştiinţa proprie a clasei burgheze, în proces de înălţare acum în toate ţările din apusul şi centrul Europei. De unde tragedia clasică îşi alegea personajele dintre eroii legendari şi dintre capetele încoronate, burghezia dînd scenei numai figuri comice, noua specie tragică revoluţionează tradiţiile teatrului clasic şi dă expresie felului în care burghezia timpului ajunge să se simtă şi să se preţuiască. Tragedia burgheză dăduse în Germania pe *Miss Sara Sampson* a lui Lessing, pe *Clavigo* a lui Goethe. Schiller apare în succesiunea acestora cu *Intrigă şi iubire*, care jucată, curînd, pe toate scenele germane, a răscolit sensibilitatea epocii.

Este una din cele mai reuşite creaţii dramatice ale lui Schiller. Engels a numit-o, în scrisoarea către Minna Kautski din 25 noiembrie 1885, „prima dramă germană cu tendinţă politică“ [1]. Şi, în adevăr, tendinţa acestei drame nu este contestabilă. Poetul vorbeşte aici în numele micii burghezii germane, ale cărei avanii de tot felul, suferite în statele micilor despoţi feudali ai epocii, găsesc glas şi expresie în noua dramă. Schiller se întoarce acum către cercul său propriu de probleme, dar cu o tendinţă mai precisă decît în *Hoţii*, cu utilizarea întregii materii de observaţii, adunate din cunoaşterea stărilor de lucruri din Württemberg, deci cu o localizare şi o datare mai exactă a evenimentelor prezentate scenic. Adevărul, observat şi simţit, al creaţiei sale, este vizibil în viaţa, în vigoarea caracterelor create de el. Tînărul pasionat Ferdinand, mînios ca un Achile; Luise, fiinţă pură, dar hotărîtă şi demnă, poate cel dintîi caracter feminin realizat al teatrului schillerian; lady Milford, fiinţă azvîrlită în situaţia ei de luptele politice ale patriei sale, jucînd un rol lamentabil la curtea prinţului care o adăpostise, pentru a o transforma în favorita lui, dar „fiică a unui popor liber“, ne spune poetul, care recunoaşte în Anglia ţara primei înălţări a burgheziei; blîndul muzicant Miller, capabil la ocazii să vorbească în numele cinstei lui nepătate; soţia lui Miller, mică burgheză mărginită, destul de măgulită de înclinarea pe care un vlăstar al aristocraţiei o arată copilei ei; neagra canalie Wurm, deopotrivă cu patronul lui, prezidentul; mareşalul curţii von Kalb, figură comică de curtean, nul şi degradat, fără onoare şi fără bărbăţie; toate aceste personaje trăiesc cu adevăr în piesa lui Schiller, jucată şi astăzi cu un succes care s-a menţinut mereu în timpul atît de lung scurs de la prima ei reprezentare. Vorbirea personajelor este şi ea adevărată, notată, precum este, din felul de rostire al oamenilor din clasele sociale înfăţişate de ele, cu multele lor forme orale şi colocviale ale zicerii, deşi pe alocuri, hiperbola patetică, maxima generalizatoare, ne aduce un ecou din stilul literar al vremii.

POETUL TEATRULUI DIN MANNHEIM

Drumul de la Bauerbach la Mannheim durează mai multe zile. Cad ploi torenţiale. De la Wernerts, Schiller îi scrie Henriettei: „Crede-mă, scumpa mea, că cu cît cunosc lumea mai bine şi cu cît întîlnesc mai mulţi oameni, cu atît pătrunzi mai

[1] K. Marx-Fr. Engels, *op. cit.*, p. 133.

adînc în inima mea şi cu atît îmi devii mai scumpă". A doua zi, de la Frankfurt, corespondentul Henriettei se plînge de căldurile insuportabile, de proastele condiţii de viaţă în tot timpul călătoriei.

Spre sfîrşitul lunii iulie 1783, Schiller a ajuns, în fine, la Mannheim. Îşi face încă o dată socotelile, notînd toate preţurile. Suma de care dispune nu-i va permite să rămînă în Mannheim mai mult de trei săptămîni. L-a regăsit pe Streicher, cu care se mută din nou împreună, într-o locuinţă găsită la zidarul Hölzel, un om de mare omenie. Dalberg lipseşte din oraş, actorii sînt în concediu, ca şi cele mai multe dintre familiile cunoscute. Zilele trec fără nici un rod. Arşiţa verii îl împiedică să lucreze.

A sosit, în fine, Dalberg, care îl primeşte cu mare amabilitate, dîndu-i dovezile unei deosebite consideraţii. „Omul, scrie Schiller, este numai foc, dar, din păcate, foc de pulbere, îndată aprins, repede stins". Baronul îi făgăduieşte reluarea *Hoţilor*: va organiza şi o şedinţă pentru lectura *Luisei Millerin*. Bună primire află Schiller şi din partea lui Schwann, care îi arată scrisori de la Wieland, în care marele scriitor exprimă sentimente calde şi înalta lui apreciere pentru Schiller. Nimic nu-l va face însă să prelungească şederea în Mannheim. Doreşte din toată inima să se regăsească la Bauerbach, lingă aceea pe care, ca un „fiu iubitor", o numeşte „buna lui mamă". Cînd afla însa că Winkelmann urmează să vie la Bauerbach şi să rămînă acolo două luni, proiectele înapoierii la Henriette şi Lotte sînt părăsite. Se hotărăşte atunci că primească oferta lui Dalberg care îi propune să rămînă la Mannheim un an de zile, în care timp va pune la dispoziţia teatrului trei piese, pentru care va primi 300 de florini şi produsul întreg al cîte unei reprezentaţii din fiecare din ele. Contractul era avantajos, întrucît poetul spera să cîştige, pînă la 1 august 1784, între 1200 şi 1400 gulden, din care cu o treime ar fi putut achita vechile datorii de la Stuttgart şi pe acele făcute cu girul doamnei von Wolzogen.

Pe la sfîrşitul lui august, Schiller cade grav bolnav. S-a răspîndit în Mannheim o molimă primejdioasă, atribuită aerului nesănătos care se răspîndeste din mlaştinile Rinului. Mayer cade victima grozavei epidemii, un fel de malarie. Bolnavii, scuturaţi de friguri, sînt trataţi cu chinină, vomitive şi regim alimentar sever. Schiller zace indelung şi se restabileşte cu mare greutate. Primul acces îl surprinde pe cînd se afla in cercul familiei Schwann şi frisonul care începe să-l zgîlţîie este atît de puternic, incit trebuie culcat, învelit, calmat cu ceai de China, şi, abia tîrziu, cînd tremurul inceteazā, este trimis acasă cu litiera. Dar cînd, a doua zi, Schwann şi fiica acestuia se duc să-l viziteze, îl găsesc în camera lui, în mijlocul unei dezordini teribile, cu obloanele închise şi cu două sticle de vin de Burgundia pe masă, răcnind înspăimîntător. Ce s-a întîmplat? Şi-a pierdut poetul minţile? Schiller explică într-un suspin adînc: „L-am luat de guler pe maur!" A doua zi îi citeşte lui Schwann noua scenă cu Moby Hassan din *Fiesco*.

În tot timpul bolii, odaia lui Schiller este asaltată de vizitatori. Unul din ei, actorul Müller, îl găseşte într-o zi pe poet, după o noapte de lucru, întins într-un fotoliu, rigid, arătînd ca un mort. Accesele de friguri sînt intermitente, astfel încît, în răstimpurile dintre ele, poetul continua să lucreze, ieşea din cînd în cînd, prînzea la Schwann şi la Dalberg, care trăia ca un prinţ. A predat teatrului manuscrisul revăzut al lui *Fiesco*: au început repetiţiile. Schiller este foarte deschis la criticile care i se aduc, şi lucid, cum îl regăsim ori de cîte ori îşi judecă operele, cunoaşte foarte bine neajunsurile tragediei sale: „Limba înflorită pe scenă, scrie el, este mai mult decit izbitoare; este ridicolă, şi monoloagele lungi obosesc". La 11 ianuarie

1784 are loc premiera. Primirea făcută noii piese este rece, dar alte teatre germane o cer şi o joacă în curînd. Schiller înţelege motivele insuccesului relativ al lui *Fiesco*, la Mannheim, scriindu-i lui Reinwald: „Libertatea republicană este aici un sunet fără înţeles, un simplu nume; în vinele palatinilor nu curge sînge roman". La Berlin piesa este mai bine primită şi este jucată de mai multe ori, iar la Viena, Joseph II autorizează reprezentarea ei în teatrul curţii. Un mare succes, amintind întrucîtva pe al *Hoţilor*, are *Intrigă şi iubire*, la mijlocul lui aprilie 1784. Un martor al premierei, credinciosul Streicher, ni-l descrie pe Schiller urmărind reprezentaţia dintr-o lojă, însoţind cu mişcări ale feţei fiecare replică, pe cele bine sau pe cele fals debitate, trimiţînd fulgerele privirilor în sală cînd efectul calculat se produce în adevăr. La sfîrşitul primului act, Schiller ştie că piesa va prinde. Cînd, în fine, cortina cade asupra ultimei scene, publicul izbucneşte în aplauze, în aclamaţii furtunoase, „cum nu era de loc obiceiul în acea epocă", notează Streicher.

Încă de la începutul anului, Schiller devine membru ordinar al „Societăţii germane princiare din Palatinat", o societate academică, cum se găseau mai multe în oraşele de reşedinţă. Prin conferirea acestui titlu, poetul dobîndea calitatea unui cetăţean palatin şi se putea bucura de protecţia prinţului. Intr-una din şedinţele din luna iunie ale „Societăţii germane", citeşte Schiller o comunicare despre *Efectele unei scene bine orientate*, publicată mai tîrziu sub titlul: *Scena considerată ca instituţie morală*. Poetul se întreabă dacă activitatea căreia îi consacră partea cea mai bună a lucrării lui spirituale poate fi pusă de acord cu demnitatea spiritului său? Scopul oricărei fapte a spiritului este asigurarea fericirii omeneşti. Teatrul răspunde acestui scop, făcînd să se resfrîngă în oglinda lui chipul hîd al viţiului, acel frumos şi atrăgător al virtuţii, ajutîndu-ne să cunoaştem mai bine soarta omenească, inspirîndu-ne sentimente de dreptate faţă de cei nefericiţi, care chiar atunci cînd comit un delict grav sau o crimă trebuie înţeleşi şi merită compasiunea noastră. „Umanitate şi toleranţă au început să devină spiritul dominant al vremii noastre, scrie poetul; razele lor au pătruns pînă în forurile justiţiei şi chiar mai departe în inimile prinţilor. Ce rol au avut scenele noastre în această operă divină? Nu sînt ele acelea care au lărgit cunoştinţele oamenilor despre om, despre mecanismul ascuns al acţiunilor lui? O clasă de oameni îndeosebi are motive să fie mai recunoscătoare scenei. De-acolo aud stăpînitorii lumii ceea ce n-aud niciodată sau numai rare ori au prilejul să audă: Adevărul; ceea ce nu văd nicicînd sau numai rar: stăpînitorii lumii văd aci pe om". Teatrul n-are de altfel numai o influenţă morală individuală; acţiunea lui este generală, luminează întregul popor. „Scena este canalul prin care, pornind de la partea cugetătoare a poporului, lumina înţelepciunii se scurge şi se răspîndeşte, cu blîndele ei raze, în întregul stat. Noţiuni mai juste, principii mai luminoase, sentimente mai curate se propagă de aici prin toate arterele poporului; negura barbariei, a întunecatei superstiţii dispare, noaptea face loc luminii triumfătoare". În teatru, în faţa scenei, se îmbină armonios plăcerea cu învăţătura, odihna cu activitatea, distracţia cu foloasele educaţiei. Nici o putere a sufletului nu se dezvoltă aici în paguba celorlalte energii ale lui. Omul este solicitat în întregime de spectacolul teatral şi toţi spectatorii laolaltă se unesc într-o singură fiinţă, astfel încît fiecare din ei, sporit şi înnobilat prin toţi ceilalţi, devine mai om, devine *omul*. Comunicarea lui Schiller, la „Societatea germană", este manifestul lui dramatic, un text de mare însemnătate, atît prin tot ceea ce el reţine din ideile tuturor iluminiştilor asupra rostului social al teatrului cît şi prin acele principii prin care

poetul va trece mai departe de programul iluminist, în viitoarele lui scrieri de filozofie şi estetică.

În vremea în care dădea o sistematizare gîndurilor sale asupra menirii teatrului, scrie Schiller şi micul lui studiu asupra cabinetului de antichităţi din Mannheim *(Der Antikensaal zu Mannheim)*, în forma unei scrisori atribuite unui călător francez. Influenţele antice intraseră cu o parte însemnată în formaţia şcolară a lui Schiller, ale cărui prime poeme conţin adeseori mijloace stilistice sau motive literare culese din literaturile antichităţii. În *Hoţii*, poetul intercalase, intonat de Amalia, cîntecul despărţirii lui Hector de Andromaca. La Mannheim, suprafaţa de atingere a tînărului scriitor cu lumea şi arta celor vechi se lărgise, prin mijloacele puse la îndemână de expoziţia de statuară antică, colecţie de reproduceri în ghips după originale celebre. Se găseau acolo Hercules farnezianul, grupul lui Laocoon, Apollo din colecţiile Vaticanului, un Antinous, Gladiatorul murind, un Castor şi Polux, Venus de Medicis, un faun, o serie întreagă de busturi greceşti şi romane şi alte multe reproduceri, bine întocmite, în faţa cărora Schiller se opreşte îndelung şi le caracterizează în cuvinte entuziaste. Pretutindeni întîmpină poetul tendinţa de înnobilare a tipului omenesc, ca şi cum artiştii vechimii ar fi prescris speciei omeneşti o ţintă mai înaltă decît cea actuală. Pentru artistul antic, zeii sînt oameni mai nobili şi oamenii sînt aproape zei, cu toţii „copii ai aceleiaşi familii". Privind un torso al lui Hercules, scos din ruinele vechii Rome, poetul reflectează: „Acest torso îmi povesteşte că acum 2000 de ani a existat un om de seamă care a putut crea aşa ceva, că a existat un popor care a inspirat unui artist un astfel de ideal, că acest popor credea în adevăr şi frumos fiindcă le simţea în mijlocul lui, că acest popor a fost nobil, fiindcă virtutea şi frumuseţea sînt surori născute din aceeaşi mamă". Şi amintindu-şi de soarta poporului grec înjosit şi gemînd sub jugul otoman, poetul exclamă: „Lumea a trecut de atunci prin mii de prefaceri şi forme. S-au înălţat tronuri şi s-au prăbuşit. Au apărut continente din mări şi peste uscaturi s-au revărsat apele. Barbarii au devenit oameni şi oamenii s-au sălbăticit şi s-au transformat în barbari. Zarea blîndă a Peloponezului a degenerat împreună cu locuitorii ei; acolo unde altă dată jucau Graţiile, unde zîmbea Anacreon, şi Socrates murea pentru înţelepciunea lui, hălăduiesc astăzi otomanii. Şi totuşi, prietene, epoca de aur trăieşte încă în acest Apollo, în această Niobe, în acest Antinous şi torso acesta stă în faţa mea, neatins, indestructibil, document etern şi netăgăduit al Greciei divine, chemarea poporului ei către toate popoarele lumii". Întîmpinăm aci unul din primele manifeste filoelene, deopotrivă cu al lui Holderlin în *Hyperion*, cu acele mai tardive ale lui Byron şi Chauteubriand, prin care cauza libertăţii popoarelor va face un pas înainte.

Cei doi ani pe care Schiller avea să-i trăiască la Mannheim nu treceau fără roade pentru el. Alături de cristalizarea ideilor, a tendinţelor poetului, se produc printre multe evenimente şi destule cauze de amărăciune. Familia continuă să-l socotească, în ciuda succeselor lui literare, un tînăr rătăcit, orientat pe un drum greşit. „Cum crezi că ne simţim noi părinţii — îi scrie tatăl, maiorul Schiller — cînd ne gîndim că n-ai fi ajuns în toate încurcăturile şi nu ne-ai fi făcut atîtea griji, ba ai fi obţinut tot ce ai fi dorit, dacă ai fi rămas aici; ai fi fost mai fericit, mai împăcat cu tine şi mai folositor lumii, dacă ai fi perseverat pe calea de mijloc şi n-ai fi vrut să te arăţi mai presus de alţii". Să ia aminte fiul: un mare talent n-are nevoie să se arate în atitudinile lui exterioare. Iată pe domnii pastori Hahn şi Fulda, oameni deosebiţi, vizitaţi de toţi învăţaţii călători prin Ludwigsburg, atît de modeşti,

întru nimic deosebiţi de concetăţenii lor. Friedrich ar putea să ia exemplu de la ei! Într-altă scrisoare, maiorul refuză să plătească suma de 300 florini cu care fiul s-a îndatorat la Stuttgart, de cînd cu prima tipărire a *Hoţilor*. Girantul vechilor poliţe a fost arestat şi numai datorită lui Holzer, care a pus o parte din sumă la dispoziţie, a fost liberat. Doamna von Wolzogen îi scrie că la Meiningen, creditorul lor a devenit insistent cerînd plata datoriei şi a dobînzilor. Schiller nu este însă în măsură să achite ceva. Suma pe care conta, ca urmare a contractului încheiat cu Dalberg, nu s-a realizat. Directorul teatrului îl sfătuieşte să reia studiul medicinii şi să încerce a trece doctoratul la una din Universităţi. Sfatul acesta, menit să asigure poetului baza materială a existenţei lui, îi vine şi din partea tatălui. Schiller se arată docil. Dar pentru a se putea consacra studiului medicinei în răstimpul necesar obţinerii gradului de doctor, i-ar trebui o anumită sumă. N-ar putea Dalberg să i-o acorde? Directorul teatrului din Mannheim nu găseşte nici un mijloc.

Îi propune atunci acestuia scoaterea unei reviste teatrale, o „Dramaturgie mannheimeză", asemănătoare aceleia publicate de Lessing la Hamburg. Oferta este respinsă. Se gîndeşte în fine să scoată o revistă, şi, astfel, în martie 1785, iese primul număr al *Thaliei renane (Rheinische Thalia)*. Revista se deschide cu o mîndră declaraţie: „Scriu ca cetăţean al lumii şi nu ca slujitor al unui prinţ". În articolul-program poetul îşi descrie drumurile lui de viaţă pînă în acel moment, formaţia lui, şi ajunge să precizeze poziţia lui actuală. Toată producţia literară a vremii şi — am putea spune — întreaga creaţie artistică a lumii, în toate epocile, se dezvoltase în cadrul mecenatismului, adică în cadrul relaţiilor de dependenţă ale unui artist faţă de patronul şi comanditarul lui princiar sau aristocratic. Încercînd să pună o publicaţie periodică la temelia existenţei lui materiale, să trăiască adică din veniturile lui literare, Schiller înţelege să rupă cu mecenatismul tradiţional şi să stabilească singurul raport de dependenţă vrednic de un artist modern, acela cu publicul format din oamenii liberi ai poporului său, adică acei care luptau contra servituţilor sociale ale timpului: „S-au desfăcut toate legăturile mele, scrie Schiller. Publicul a devenit pentru mine totul, studiul, suveranul, confidentul meu. De aci înainte îi aparţin numai lui. Mă voi înfăţişa numai acestuia şi nici unui alt tribunal. Numai de acesta mă voi teme şi numai pe acesta îl voi cinsti. Ceva măreţ mă mişcă atunci cînd mă gîndesc să nu mai suport alte legături decît pe ale exigenţei *(Ausspruch)* lumii întregi şi să nu mai apelez la alt tron, în afară de sufletul omenesc". Prin aceste mîndre cuvinte, Schiller devine unul din primii scriitori ai democraţiilor burgheze în ascensiune. Atitudinea lui cetăţenească în domeniul literar este, din acest moment, fixată. Dar rigoarea teoretică a amintitei declaraţii de principii a trebuit să se plece uneori în faţa anumitor compromisuri. Spre sfîrşitul anului 1784, marele duce de Sachsen-Weimar, Karl-August, se găsea în vizită la Darmstadt şi, în cursul unei serate literare la prinţul moştenitor, ascultă pe Schiller, sosit acolo pentru această împrejurare, citind un fragment din noua lui tragedie, din *Don Carlos*, poate acelaşi pe care poetul îl va tipări în primul număr din „Thalia renană". A doua zi, Karl-August îi scrie poetului, comunicîndu-i că i-a conferit titlul de consilier în serviciul său. Se schiţa astfel pentru Schiller un nou drum de viaţă. Dar, pînă a ajunge pe acest drum, poetul mai trebuia să treacă printr-o nouă epocă intermediară, dezvoltată din legături care încep a se ţese la Mannheim.

PRIETENE ŞI PRIETENI

Schiller este un om cu o bogată viaţă interioară, dar nu un om închis în sine. Deschiderea lui către lume este destul de largă şi se manifestă ca putere de observaţie a societăţii, ca atitudini de luptă şi curaj cetăţenesc. Prin acelaşi unghi deschis către lume se înmulţesc pentru el relaţiile cu societatea, pătrund în viaţa lui oameni numeroşi, femei şi bărbaţi.

În ce priveşte femeile, Schiller a recunoscut, în caracterizarea de sine din primul număr al „Thaliei renane", lipsa lui de experienţă. Această lipsă o atribuie educaţiei de la Karlsschule, unde „porţile nu se deschideau pentru femei decît înainte de a deveni interesante şi după ce încetau să mai prezinte interes". Cînd se găseşte deci în faţa primelor femei, întîlnite în viaţa liberă de constrîngerile Academiei militare, tînărul nu le alege şi n-are faţă de ele decît reacţiile instinctelor sale. Scharffenstein întrebuinţează, în această privinţă, cuvinte drastice de caracterizare. Dar vor intra cu timpul, în cercul experienţelor sale, şi altfel de femei, de o calitate mai înaltă. Unele din ele se vor apropia de poet cu acea înclinare delicată şi înţelegătoare pe care o merita tînărul poet în luptă cu adversităţile vieţii, purtătorul unui mare mesaj uman. Acestea îl vor vedea cu alţi ochi decît ai colegilor amuzaţi de silueta deşirată a medicului regimentar, cu gîtul din cale-afară de lung, călcînd stîngaci cu picioarele lui de cocostîrc. Este probabil, de altfel, că trecerea anilor, înmulţirea experienţelor, consolidarea organică au modificat înfăţişarea poetului, care provoacă acum o altă impresie. Una din femeile care pătrund la această dată în viaţa lui Schiller, viitoarea lui soţie, Charlotte von Langefeld, care îl întîlneşte pentru întîia oară la Mannheim, în iunie 1784, laudă statura lui înaltă şi nobilă, atitudinea lui concentrată şi blîndă, izbitoare la „un geniu atît de puternic şi nestăpînit". Portretele lui Schiller din această vreme, de pildă pictura în ulei a lui Hetsch, păstrată în muzeul din Marbach, ne arată un tînăr nu lipsit de frumuseţe. Ovalul prelung al figurii, fruntea înaltă marmoreeană, gura senzuală, nasul vulturesc, dar mai cu seamă privirea departe căutătoare, luminoasă, dar blîndă şi inocentă, toate acestea întocmesc o înfăţişare care putea atrage.

Sînt cunoscute unele din detaliile vieţii sentimentale ale lui Schiller în timpul celei de-a doua şederi a lui la Mannheim. Trece prin viaţa lui o tînără actriţă, domnişoara Baumann. Fiica editorului Schwann, Margarethe, primeşte omagiile poetului şi îi arată prietenie. Uneori se gîndeşte să se căsătorească. Îi apare în minte făptura tînără, abia înflorită, a lui Lotte care îl aşteaptă poate la Bauerbach. Îi scrie atunci doamnei von Wolzogen: „Vei rîde poate, iubită prietenă, mărturisindu-ţi că, de la o vreme, mă tot gîndesc la căsătorie. Nu că aş fi găsit pe cineva aici, absolut pe nimeni; în această privinţă sînt tot atît de liber ca mai înainte; dar gîndul acesta mi-a apărut, spunîndu-mi mereu că nimic altceva nu mi-ar putea oferi liniştea fericită a inimii, libertatea necesară spiritului pentru lucrările lui intelectuale, paşnica aşezare de viaţă, lipsită de patimi. Inima mea aspiră spre împărtăşire, spre participare adîncă. Bucuriile liniştite ale vieţii casnice mi-ar da seninătate în ocupaţiile mele şi mi-ar curăţa sufletul de miile de simţiri sălbatice care mă devorează neîncetat. Am de asemenea conştiinţa convingătoare că aş putea face fericită pe o femeie, dacă iubirea şi ataşamentul profund pot face fericit pe cineva; această conştiinţă m-a hotărît. O, dacă aş găsi o fată, care ar putea deveni scumpă inimii mele, sau dacă aş putea să invoc cuvîntul pe

care mi l-ai dat şi să devin fiul dumitale! Desigur, Lotte n-ar deveni bogată, dar fără îndoială fericită". Este o cerere în căsătorie, dar una stîngace, căci o tînără ființă încrezătoare în viață nu se poate decide la însoțirea cu un bărbat care îi propune rolul de a-i procura confortul casnic şi moral. Această scrisoare dovedea, mai degrabă, că Schiller nu o iubea cu adevărat pe Lotte. Nici acum, nici mai tîrziu, poetul n-a depăşit în afecțiunile lui pentru unele femei cercul preocupării de sine, adică n-a iubit în toată puterea cuvîntului, cu uitare a ființei proprii, cu concentrare exclusivă a interesului sentimental asupra unei ființe deosebite, intrată în chip minunat în viața sa. Henriette von Wolzogen este o femeie cuminte şi pătrunzătoare, cunoaşte viața şi înțelege că Schiller are de clădit o operă şi că drumul lui trebuie să rămînă liber. Într-o scrisoare de la o dată anterioară, la cîteva luni după despărțirea lor la Bauerbach, Henriette îi scrisese poetului: „În ce mă priveşte, fii fără grijă. Făgăduința de a trăi în preajma mea nu poate fi cu nici un preț realizată la vîrsta dumitale. Omul nu poate să se îngrijească de ceea ce depăşeşte cu mult momentele imediat următoare şi viitorul încă învăluit distruge de obicei planurile făurite, atunci cînd ele ajung să se impună clipei de față, obligîndu-ne să facem altele pentru împrejurările apărute între timp. Dumneata, dragul meu, rămîi cu toate acestea un om cinstit, dar dorințele pe care le-ai formulat altădată, chiar dacă ți-au pornit din inimă, nu încape îndoială că vor fi mereu amînate de altele mai importante". Rareori o femeie, în maturitatea ei, s-a rostit cu mai multă înțelepciune şi noblețe. Aşa stînd lucrurile, Henriette nu putea recomanda fiicei ei căsătoria cu Schiller, şi Lotte n-a devenit soția lui.

Într-o zi a sosit la Mannheim Charlotte von Kalb, o prietenă a doamnei von Wolzogen şi admiratoare a lui Schiller. Charlotte von Kalb este tînără, are numai douăzeci şi trei de ani, descinde din nobilimea de curte a Thuringiei şi posedă un spirit împodobit prin multe lecturi literare. S-a căsătorit de timpuriu, silită de rude, şi nu este fericită. Soțul ei este ofițer în armata franceză; a luat parte la războiul independenței în America de Nord şi, acum, este în serviciu la fortul Landau, mai tot timpul despărțit de soția lui. Charlotte se gîndeşte să se instaleze în apropiere, la Mannheim, pentru a aştepta mereu pe soțul puțin iubit. Tînăra femeie are o pornire melancolică; a rămas orfană de mică şi a plîns neîncetat în tot timpul copilăriei ei. I-ar putea apărea oare iubirea de care viața ei a fost atît de crud lipsită pînă acum? Întîlnirea cu Schiller, lungile discuții cu acel pe care-l considera un geniu, păreau să dobîndească însemnătate pentru Charlotte. Schiller însuşi se simte atras de tînăra femeie, pentru care, ne spune Streicher, nu exista subiect literar care să nu-i fie familiar. În curînd, relațiile care se țes între Friedrich şi Charlotte depăşesc sfera literară. Se stabileşte între ei o prietenie amoroasă, cu lungi plimbări împreună, cu schimb de scrisori în momentele în care nu se puteau vedea. Charlotte a notat odată una din convorbirile cu poetul, poate cea mai hotărîtoare din prietenia lor:

— „Te-am căutat zadarnic zilele astea, îi spune poetul. N-am mai primit nici o scrisoare de la dumneata. Unde ai fost? Ce ți-a îndreptat gîndurile în altă parte?

— Am primit vizita unor rude în călătorie şi le-am însoțit în excursiile lor. Dar şi eu am dorit în tot timpul ăsta să te văd şi să-ți vorbesc.

— Îmi pare bine că te găsesc singură, fiindcă am să-ți comunic ceva important. Se pare că situația mea de aici trebuie să se schimbe şi doresc să afli de la mine că însărcinările mele la teatru vor lua probabil sfîrşit.

— Vor lua sfîrşit? Îmi închipuiam că aceste însărcinări sînt pentru dumneata puţin lucru şi că ele nu-ţi răpesc prea multă vreme. Direcţia teatrului nu se va putea lipsi de dumneata. Cine să te înlocuiască cu talent şi ştiinţă?

— Nu pot face altfel. Ar putea apărea pentru mine şi alte neajunsuri şi aşa ceva nu pot admite...

— Dar de ce vrei să cauţi lanţuri noi? O bogată binecuvîntare te împodobeşte. Ţi-a fost dăruită cununa poeziei, inimă pentru a simţi, spirit pentru a cugeta, putere de a plăsmui ceea ce spiritul gîndeşte. De cînd te cunosc, cer zilelor mai mult decît le pretindeam altădată. Abia acum îmi dau seama ce puţin a fost trecutul...

— Ce fericit mă simt că aceeaşi gîndire ne înflăcărează şi ne însufleţeşte! Mă temeam s-o exprim. Focul sufletului meu s-a aprins în lumina dumitale, curată. Nu trebuie să mă tem şi eu de viitorul asupra căruia apasă iluzia şi îndoiala? Prezenţa dumitale mi-a provocat un entuziasm şi mi-a dat o pace, pe care înainte nu le cunoşteam.

— Ia aminte la ce poate fi îngăduit.

— O, îmi apari încununată cu o iubire deopotrivă cu iubirea de mamă, de soră.

— Dacă este aşa, va trebui să îndepărtăm soarta. Cînd vei fi departe, voi căuta să-mi aduc la tăcere gîndurile şi simţirile şi să mă uit pe mine.

— Purificarea, încrederea ne duc spre unitate. Coardele sufletului nostru ne poartă către o armonie mai înaltă.

— Noi vom rămîne despărţiţi, aşa cum sîntem acum, dar cui să mă plîng, cui să-i vorbesc de viaţă, de stingerea mea...

— Ce zbuciumată eşti! Nu te-am văzut niciodată aşa; îţi pizmuiam liniştea, scutită de oscilaţiile simţirii.

— Dar nu ştii pe ce se sprijinea această linişte? Pe legătura adevărului. Vrei s-o desfaci? Viaţa mi-a dăruit-o. Numai cîteva momente ne sînt hărăzite în sfera vieţii curate şi este oare scris ca acest dar al ceasurilor mai bune să dispară şi el? O, dacă te-aş şti liber de grijile pămînteşti, nu aşa de preocupat de glorie, duşmanul nimicitor al liniştii.

— Ştiu, mai presus de toate, că nu trăim cu adevărat decît în floarea tinereţii. Eşti lumina sufletului meu învăpăiat! Şi inima mea simte că tu nu vei tulbura niciodată acest avînt şi nu vei întuneca această strălucire.

— Mi-ai zis *tu* şi-ţi zic la fel. Adevărul nu ştie să vorbească altfel. Fericiţii sînt unul pentru altul un *tu*; *tu* este pecetea unirii de-a pururi...".

Dialogul acesta notat de Charlotte von Kalb, în amintirile ei, poate să nu fi decurs întocmai cum ne-a fost transmis. Pentru cititorul de azi, deprins cu transcrierea limbii vorbite, aşa cum a fost fixată ca procedeu literar de progresele realismului mai nou, seria replicilor de mai sus, cu terminologia lor generalizatoare, vaporoasă şi exaltată în acelaşi timp, poate părea puţin firească. Nu trebuie să uităm însă că ne găsim în faţa manifestării verbale a unor intelectuali din secolul al XVIII-lea, reprezentanţii progresului social al vremii, intelectuali consacraţi cultului sensibilităţii şi al virtuţii, aşa cum îi formase morala care se dezvolta acum, individualistă şi sentimentală, în opoziţie cu etica conformistă, călăuzită de prescripţiile curţilor şi saloanelor din secolul trecut. Expresia literară a noilor atitudini etice şi sociale o dăduse Jean Jacques Rousseau şi modelul scriitorului francez poate să fi influenţat, în epoca dominată de marele lui prestigiu literar, nu numai scrierile autorilor, dar şi vorbirea personajelor reale. Ascultînd, aşadar, pe Charlotte şi pe Friedrich vorbind în stilul eroilor din *Noua Heloiză* a lui Rousseau, înregistrăm

desigur şi ceva din sunetul autentic al dialogului lor, aşa cum se va fi produs în realitate.

Dar din acest dialog, nu totdeauna foarte lămurit în schimbul de idei care-l constituie, mai aflăm ceva şi despre rezerva pe care casta şi virtuoasa Charlotte înţelege să şi-o impună. Unitatea, fuziunea, armonia urmau să rămînă pur spirituale între cei doi îndrăgostiţi. Charlotte nu înţelegea să dea mai mult. Îşi întemeiase viaţa ei pe adevăr, după cum singură ne spune, şi nu voia să introducă o minciună în căsnicia ei. Dorinţele lui Schiller sînt însă tumultuoase, nestăpînite. Poetul se revoltă contra cultului virtuţii şi al datoriei, reclamă drepturile naturii. Expresia acestei frămîntări apare în două dintre poeziile lui Schiller din „Thalia renană": *Gîndirea liberă a pasiunii (Freigeisterei der Leidenschaft)*, publicată mai tîrziu sub titlul *Lupta (Der Kampf)* şi pe care poetul o antedatează, şi *Resemnare (Resignation)*. După cum critica a observat uneori, aceste două poezii sînt singurele inspirate lui Schiller de un episod de iubire. În cea dintîi dintre ele, poetul cere virtuţii să nu-i pretindă o jertfă atunci cînd ea nu poate să stingă învăpăierea inimii lui:

Nein,- langer, langer werd ich diesen Kampf nicht kämpfen,
Den Riesenkampf der Pflicht.
Kannst du des Herzens Flammentrieb nicht dampfen,
So fordere, Tugend, dieses Opfer nicht.
(„Mai mult, mai mult nu voi lupta de-acum
A datoriei uriaşă luptă.
Şi de nu poţi să-nlături foc şi fum,
Virtute, fie-ţi jertfa întreruptă").

În a doua poezie, în *Resemnare*, poetul se înfăţişează ca un copil al Arcadiei, adică al ţării în care vechile idile făceau să se nască şi să trăiască fiinţele fericite, nedespărţite încă de pacea naturii nevinovate. Ivirea conflictelor sociale şi morale a întrerupt pacea arcadiană şi poetul plînge pe ruinele fericirii:

Auch ich war in Arkadien geboren,
Auch mir hat die Natur
An meiner Wiege Freude zugeschworen,
Auch ich war in Arkadien geboren,
Doch Tränen gab der kurze Lenz mir nur.
(„Şi eu sînt în Arcadia născut,
Natura-mi dărui şi mie
În leagăn bucuria la-nceput,
Şi eu sînt în Arcadia născut,
Dar scurta primăvară doar cu lacrimi mă îmbie").

Abia se produsese prima întîlnire cu Charlotte von Kalb, în mai 1784, cînd Schiller trăieşte o altă bucurie. Prieteni necunoscuţi ai operei sale îi scriu din Leipzig şi îi trimit daruri: siluetele trimiţătorilor, decupate în hîrtie neagră, după un procedeu artistic al timpului, o compoziţie muzicală pe cuvintele cîntate de Amalia în *Hoţii*, un portofoliu, frumos brodat. Grupul admiratorilor din Leipzig este compus din două tinere femei şi doi bărbaţi. Prietenii aceştia doresc să rămînă deocamdată necunoscuţi. Unul din ei îi scrie: „Într-o vreme în care arta a decăzut devenind sclava

voluptoşilor bogaţi şi puternici, provoacă un sentiment întăritor faptul că un bărbat de seamă apare şi arată ceea ce poate face încă omul. Partea cea mai bună a omenirii, dezgustată de epoca ei, năzuind spre ceea ce este măreţ în mijlocul învălmăşelii fiinţelor decăzute, simte în sine un avînt care o ridică deasupra contemporanilor, şi o întărire pe drumul plin de osteneli către o ţintă vrednică de ea. Ar dori atunci să strîngă mîna binefăcătorului ei şi să-i arate în ochi acele lacrimi ale bucuriei şi entuziasmului, menite să-l întărească pe acel binefăcător, dacă s-a strecurat cumva în sufletul lui îndoiala cu privire la valoarea contemporanilor pentru care munceşte. Acesta este prilejul care m-a unit, împreună cu alte trei persoane vrednice să citească opera d-voastră, pentru a vă mulţumi şi a vă aduce omagiul nostru. Ca dovadă, dacă v-am înţeles, am compus un cîntec pentru una din poeziile d-voastră... Dacă într-o altă specialitate decît a d-voastră am arătat că fac şi eu parte din sarea pămîntului, atunci veţi putea cunoaşte numele meu. Deocamdată lucrul n-ar avea nici o importanţă".

Mesajul scriitorilor şi darurile din Leipzig îl mişcă adînc pe Schiller. Îi scrie îndată Henriettei, pentru a-i vorbi de bucuria încercată prin această confirmare a muncii lui de poet. Poate că şi alte cercuri de cititori din Germania, poate că posteritatea întreagă va simţi în acelaşi fel. În acest caz, adaugă Schiller, „mă pot bucura de menirea mea de poet şi mă împac cu divinitatea şi cu soarta mea, deseori atît de grea". După cum am văzut, revenirea la Mannheim nu rezolvase nicidecum greutăţile de viaţă ale lui Schiller. Poetul nu găsise aici mijlocul de a trăi, nici pe acela de a da o soartă producţiei lui literare în viitor. Iffland, el însuși autor dramatic, pare că intrighează împotriva poetului care trebuie să aprovizioneze cu producţii noi teatrul din Mannheim. Într-un rînd, jucînd unul din rolurile lui, Iffland se grimează pentru a obţine asemănarea cu Schiller şi caricaturizează personajul lui pe scena oficială. În zbuciumul lui, Schiller pierde din vedere pe prietenii atît de binevoitori din Leipzig; timp de şapte luni nu le răspunde. Abia în luna decembrie se gîndeşte să le adreseze un răspuns, în forme cordiale şi cu multe scuze pentru lunga lui întîrziere, cu arătarea situaţiei dificile în care se găseşte. Prietenii se arată încă o dată generoşi, nu arată nici un resentiment pentru ceea ce ar fi putut apărea ca o lipsă de consideraţie, răspund cu aceeaşi căldură binefăcătoare, se oferă a adăposti pe poetul rătăcitor şi nefericit. De data aceasta, Schiller află numele admiratorilor din Leipzig: tînărul consilier consistorial Christian Gottfried Korner, Ferdinand Huber, împreună cu logodnicele lor, Dora şi Minna, fiicele cunoscutului gravor Stock. Korner scrie: „Vino cît poţi de repede. Vom putea vorbi mai multe decît se poate scrie acum. Ne doare că un om, care ne este atît de scump, pare a suferi. Ne măgulim cu ideea că am putea alina această suferinţă, şi, astfel, prietenia d-tale devine pentru noi o nevoie".

Mannheimul a devenit pentru Schiller o „închisoare". Încă o dată poetul se hotărăşte pentru un act de rupere a legăturilor, explicabil prin împrejurări oarecum asemănătoare cu acele părăsite cu ani mai înainte la Stuttgart, dar pornit mai ales din zbuciumul şi violenţa temperamentului său. Va pleca deci la Leipzig, pentru a-l găsi pe Körner şi pe ceilalţi prieteni ai săi. Va studia poate dreptul, şi, după ce va deveni doctor jurist, va încerca o carieră cu perspective de repede înaintare pe lîngă unul din suveranii germani. Poate că i se va înfăţişa lui Karl-August la Weimar. La 9 aprilie părăseşte Mannheimul. Ultimul om pe care-l vede aici este Streicher, cu care se înţelege să nu-şi mai scrie pînă cînd unul nu va deveni ministru şi celălalt dirijor de orchestră. Condiţiile acestui contract nu s-au împlinit niciodată.

Aceste condiții aveau un caracter autoironic, ba chiar sarcastic pentru două ființe atît de puțin ajutate de îndemînarea și norocul lor. Ele însemnau de fapt o smulgere dureroasă dintr-o prietenie care cîntărise greu pentru ambii prieteni. Documentele arată că Schiller și Streicher nu s-au mai întîlnit niciodată în timpul vieții lor.

PRIETENUL KORNER

Ajunge la Leipzig, după nouă zile de călătorie. Este zdrobit de oboseală. Îi scrie îndată lui Huber, pentru a-i anunța sosirea. Korner nu era în Leipzig, dar ceilalți prieteni îi ies îndată în întîmpinare. Își închipuiau că vor descoperi pe un alt Karl Moor, cu cisme și pinteni, descins atunci din pădurile Boemiei. Li se arată o altă ființă. Impresia acestei prime întîlniri a notat-o Minna Stock, logodnica lui Korner, în amintirile ei. Este un tînăr blond, cu ochi albaștri, sfioși, dar care se însuflețește îndată pentru a mărturisi noilor prieteni fericirea pe care o simte în mijlocul lor.

Huber și Göschen îi găsesc poetului o locuință pentru lunile de vară la Gohlis, un sat din apropierea Leipzigului. Începe să scrie pentru „Thalia", pe care Göschen o luase în editura sa. Manuscrisul lui *Don Carlos* este reluat de asemenea și îmbogățit în fiecare zi. În singurătatea din Gohlis, gîndurile i se înapoiază către Mannheim și către Margareta, fata lui Schwann. Îi scrie acestuia, pentru a o cere în căsătorie pe Margareta. Editorul Schwann este un om pozitiv: situația lui Schiller i se pare atît de nesigură, încît socotește cu totul nepotrivită căsătoria poetului cu fata lui. Nu-i răspunde deci lui Schiller și nu-i vorbește vreodată Margaretei de cererea pe care ea ar fi primit-o desigur.

Korner continua să nu se arate, reținut la Dresda de funcțiurile lui și de mama lui bolnavă. Schiller îi scrie la începutul lui mai 1785. Prietenia lor era o forță a lumii: „Înfrățirea spiritelor este cheia sigură a înțelepciunii. Singuri nu putem înfăptui nimic. Chiar dacă zborul îndrăzneț al cugetării ne duce pînă în regiunile cele mai îndepărtate și niciodată umblate ale Adevărului, ne simțim înfricoșați acolo de noi înșine și de singurătatea noastră, deopotrivă cu moartea". Prietenia lui Schiller cu Körner va fi o legătură entuziastă între doi bărbați asociați în căutarea Adevărului. Acesta nu poate rămîne obiectul unei cercetări reci; entuziasmul trebuie să-l însuflețească. Korner răspunde poetului confirmînd aceleași opinii și sentimente. „*Lumina* și *căldura* alcătuiesc laolaltă idealul cel mai înalt al omenirii. Adeseori una înlătură pe cealaltă, dar echilibrul lor este starea cea mai înaltă a omului". Cei doi prieteni trebuie să atingă această stare. Frăția lor electivă înseamnă mai mult decît frăția de sînge. Cu uitare de sine, recunoscînd superioritatea prietenului, Korner mărturisește a nu-și fi limpezit încă un scop al vieții.

Este un om admirabil Korner. Numai cu trei ani mai mare decît Schiller, are o experiență și o cultură bogată. A călătorit și a citit mult. A studiat dreptul, dar n-are pentru această disciplină decît un interes profesional. Curiozitatea lui ntelectuală este mult mai întinsă. A aprofundat îndeosebi problemele filozofice

ale vremii. Este unul din primii adepţi ai lui Kant. Uneori se încearcă în compoziţii muzicale, dintre care cîteva îi vor fi inspirate de poeziile lui Schiller. Va da, din cînd în cînd, mici lucrări de critică literară, dar geniul lui se va realiza în prietenie. Este o natură virilă, activă şi generoasă. Deschiderea şi lumina minţii lui vor indica ţinte vrednice puterii lui de a se devota şi de a sluji. Înaltele însuşiri umane ale lui Christian Gottfried Korner se vor întrupa încă o dată în fiul lui şi al Minnei, Theodor, poet dramatic şi eroic, critic al teatrului Burg din Viena, patriot german, căzut în vîrstă tînără în luptele pentru libertate ale Germaniei ridicate împotriva lui Napoleon.

Cînd mama lui Körner moare, Schiller se duce lîngă prietenul lui. Este prima lor întîlnire. N-a trebuit să fie pronunţat numele amicului. L-a ghicit îndată pe acesta, într-o mulţime numeroasă. Schiller va celebra mai tîrziu momentul scriindu-i lui Körner la 3 august: „Ce frumoasă, ce dumnezeiască este atingerea a două suflete... O, prietene! Este dat numai înlănţuirii sufletelor noastre, sacrei noastre prietenii, să ne facă mari, buni şi fericiţi". Schiller este cu gîndul lîngă Korner şi cînd acesta se căsătoreşte cu Minna; le trimite atunci un poem alegoric în proză, un apolog: Cele trei fiice ale lui Jupiter îşi dispută întîietatea. Iubirea dă oamenilor fericirea, Virtutea le dă nemurirea; Prietenia îşi şterge o lacrimă, fiindcă este uitată de fericiţi şi este rechemată numai în durere.

Despre felul de viaţă al lui Schiller la Gohlis ne-au rămas mai multe documente. Se scula foarte devreme, înainte de răsăritul soarelui şi îşi începea ziua printr-o lungă plimbare. Cînd se înapoia pe la 6 dimineaţa, îi comunica lui Göschen noutăţi despre proiectele lui literare, rodul meditaţiei matinale. Începe apoi să lucreze, în obişnuita lui stare de exaltare. Odată, pe cînd scria o scenă din *Don Carlos*, este găsit prăbuşit pe scînduri, într-un spasm al întregului corp. Este, altfel, un prieten blînd, modest; primeşte cu recunoştinţă orice critică, nu cunoaşte resentimentul. Cînd Karl Philip Moritz, cunoscutul lui Goethe de la Roma, esteticianul şi romancierul, îi consacră lui Schiller o recenzie răutăcioasă într-o publicaţie din Berlin, poetul se bucură totuşi cînd are prilejul să-l întîlnească la Gohlis şi se desparte de el cu manifestări de prietenie afectuoasă, cum simţea totdeauna cînd descoperea un om cu o înzestrare mai înaltă. Pe cînd se afla la Gohlis, Körner îi adresează o scrisoare în care îi oferă posibilităţi materiale, pentru ca poetul să poată trăi fără griji în timpul unui an de zile. Măsura şi graţia acestui omagiu prietenesc merită să fie cunoscute: „Dacă aş fi oricît de bogat, iar dacă tu ai fi încredinţat că ar fi un lucru de nimic pentru mine să te scutesc de orice grijă a existenţei în timpul vieţii tale întregi, tot n-aş îndrăzni să-ţi fac o astfel de propunere. Ştiu că eşti în stare să te întreţii singur, îndată ce te-ai hotărît să munceşti pentru pîine. Lasă-mi însă bucuria să-ţi asigur, în timpul unui an de zile, libertatea de a nu te preocupa de agonisirea pîinii de toate zilele. În ce mă priveşte, pot să fac aceasta, fără să îngreunez cu nimic situaţia mea. Dacă vei voi, după cîţiva ani, aflîndu-te în abundenţă, poţi să-mi restitui suma cu dobînzile ei".

În curînd Schiller se mută la Dresda, în apropierea lui Korner. Poetul scrie *Imnul către bucurie*, pentru care Korner compune muzica. Actriţa Sophie Albrecht, care îl cunoaşte atunci, este izbită de expresia şi de nobleţea înfăţişării poetului, de fruntea lui frumoasă, de privirile în care se puteau citi gîndurile înalte încredinţate, în aceeaşi vreme, manuscrisului lui *Don Carlos*. Poetul pare fericit. Cu-

noaşte mulţi oameni şi frecventează cercuri numeroase. Întîlneşte, într-unul din acestea, pe frumoasa fiică a doamnei von Arnim, din cercurile curţii, pe Henriette von Arnim. Se îndrăgosteşte de aceasta şi se gîndeşte să se căsătorească cu ea. Doamna von Arnim doreşte însă pentru Henriette o căsătorie bogată şi arată preferinţe interesate unui conte Waldstein, unui bancher Eppstein. Henriette răspunde iubirii poetului şi îi scrie o scrisoare în care îi mărturiseşte sentimentul său. Dar Henriette este o fiinţă cochetă şi uşuratică, iar atmosfera morală a casei Arnim nu era din cele mai recomandabile. Intervine Minna Körner pentru a deconsilia căsătoria.

Manuscrisul lui *Don Carlos* nu înainta prea repede. Gînduri şi preocupări felurite îl asaltează pe poet. Uneori îşi spune că ar trebui să se întoarcă la studiul medicinei. În lunile de vară caută liniştea la via lui Körner, la Loschwitz, în apropiere de Dresda. În primăvara anului următor este din nou la ţară, la Thorandt. Lecturile lui Schiller sînt numeroase în această vreme: scrieri filozofice, multe opere de istorie, pe care le parcurge cu interesul unui psiholog şi al unui moralist, în căutarea motivelor determinante ale acţiunilor omeneşti. Într-un rînd este cucerit de lectura romanului lui Laclos, *Les liaisons dangereuses*, document impresionant al corupţiei din lumea aristocraţiei franceze. Körner îi comunică din Dresda noutăţile zilei: Cagliostro, renumitul aventurier, a dispărut din Londra cu bijuteriile soţiei lui. Ministrul de finanţe al Franţei, Colonne, a trebuit să-şi părăsească postul. Necker a fost exilat din Paris. Trupele ducelui de Hessa au fost alungate din Bückeburg de către prusaci şi palatini. Lucrul la *Don Carlos* este adeseori întrerupt de alte lucrări mai mici pentru numere noi din „Thalia", al căror manuscris era mereu cerut de Göschen. Cînd compunerea lui *Don Carlos* ajunge destul de departe, Schiller intră în corespondenţă cu Schroder, vestitul actor, conducătorul teatrului din Hamburg, care se arată foarte dispus să joace noua tragedie. Cînd, în fine, *Don Carlos* este terminat şi trimis teatrului din Hamburg, iar acesta răspunde cu un avans asupra drepturilor de autor ale poetului, perspective noi păreau a se deschide. Situaţia lui Schiller la Dresda şi Leipzig, în sarcina prietenilor lui, nu putea dura mai mult. Intervenţia Minnei Körner în chestiunile lui de inimă fusese cam indiscretă şi cam intempestivă. Nu cumva alunecă într-o dependenţă păgubitoare pentru demnitatea lui? Poetul face deci cunoscută hotărîrea de a se îndepărta, provocînd regretul amar al prietenilor, exprimat de Dora Stock: „Prea iubite prietene, bunule Schiller al inimii noastre, lasă-te mişcat de rugămintea mea, nu te despărţi de noi; noi nu ne putem despărţi de dumneata. Körner suferă nespus de mult de pe acum; nu mai vorbesc de mine, căci suferinţa mea este încă mai mare. Dacă mîhnirea lui Körner n-are nici o putere, atunci nu-ţi voi mai vorbi de lacrimile mele. Făgăduieşte-mi că ne vei întinde mîinile pentru împăcarea care ne va face fericiţi. Sper că nu-ţi cer prea mult, fiindcă ştiu ce datorii ai faţă de dumneata însuţi. Scumpe prietene, spune-mi ce trebuie să fac pentru a-ţi mişca inima; sînt atît de mîhnită, încît nu-mi găsesc cuvintele. Minna îşi va recunoaşte desigur greşala. Ah, dacă inima dumitale s-ar putea lăsa mişcată de a mea". Curios document! Atmosfera devenise prea fierbinte în jurul tînărului geniu Schiller. Trebuia deschisă o fereastră. Schiller părăseşte deci cercul familiei Körner, dar nu pentru a pleca la Hamburg, ci la Weimar.

DON CARLOS

Cei doi ani petrecuţi pe lîngă Korner au fost pentru Schiller o epocă productivă. În afară de multele lecturi făcute în aceşti ani, recolta lor literară este destul de bogată. Schiller se încearcă, în această vreme, în genuri literare noi, în naraţiunea nuvelistică, în scrisori filozofice. În cel dintîi dintre aceste genuri, Schiller pregăteşte pentru „Thalia" două bucăţi: *Criminal fiindcă şi-a pierdut onoarea (Der Verbrecher aus verlorener Ehre)* şi *Vizionarul (der Geisterseher)*. *Criminalul* lui Schiller, o naraţiune pornită dintr-un fapt istoric, este povestea unui oarecare Schwann, un hangiu condamnat pentru un delict de braconaj, adus să comită apoi o faptă mult mai gravă, o crimă, atunci cînd dizgraţia primei lui condamnări îl exclude din societate şi din afecţiunea oamenilor. Un motiv literar reluat adeseori de romantism se statorniceşte astfel: criminalul este adeseori victima societăţii. *Vizionarul*, rămas neterminat, narează întîmplarea unui prinţ german protestant, căzut victima unui cerc de iezuiţi şi vizionari, călăuziţi de un aventurier în genul lui Cagliostro, care manevrîndu-l pentru scopurile lor politice, aduc ruina lui morală. Tema acţiunii nefaste a iezuiţilor şi, în general, a catolicismului îl preocupă intens pe Schiller în această epocă. Această temă alcătuieşte şi unul din firele acţiunii complexe din *Don Carlos*, faţă de care *Vizionarul* reprezintă deci o operă înrudită. Naraţiunea lui Schiller utilizează, către sfîrşitul ei, forma schimbului de scrisori, a dialogului filozofic, folosită şi în *Scrisori filozofice* (*Philosophische Briefe)*, compuse în aceeaşi vreme. Este prima scriere filozofică mai însemnată a lui Schiller aparţinînd fazei lui prekantiene. Conţinutul ei de idei, înrudit cu al poeziilor din aceeaşi vreme, şi, în primul rînd, cu al *Imnului către bucurie*, îi dau o valoare deosebită pentru cine studiază formaţia treptată a operei schilleriene. Schiller lucrează încă în această epocă cu ideile teologice ale tinereţii lui. Natura şi legile ei sînt înfăţişate în *Scrisori filozofice* drept cifrul sau alfabetul „prin care toate spiritele ajung să înţeleagă spiritul suprem şi cel mai perfect". Cuprinderea acestuia din urmă se desăvîrşeşte însă în actul iubirii, prin care spiritele unindu-se între ele refac, întocmai ca diferitele culori ale spectrului solar, lumina supremă. Ultima scrisoare a seriei întregi pare a fi fost scrisă de Korner şi, prin ea, se introduc accente împrumutate din filozofia lui Kant, care va dobîndi curînd o mare importanţă în formaţia lui Schiller.

Timpul cel mai întins al anilor petrecuţi pe lîngă Korner, l-a dat Schiller terminării şi desăvîrşirii manuscrisului lui *Don Carlos*. Lucrarea începuse cu cinci ani în urmă, cînd Dalberg îi atrăsese atenţia asupra acestei teme, potrivită pentru a fi dezvoltată într-o tragedie. La Bauerbach, poetul citeşte naraţiunea în limba franceză a abatelui Saint-Real şi, în timp ce manuscrisul începe să se constituie, continuă documentarea în legătură cu *Don Carlos* şi cu întreaga epocă a lui Filip II. La început, Schiller a pus în centrul tragediei sale conflictul pornit din iubirea tînărului moştenitor al lui Filip II pentru mama lui vitregă, o prinţesă franceză „un tablou de familie dintr-o casă domnitoare". Curînd se produce însă încadrarea temei în lumea de gînduri şi tendinţe din aceeaşi vreme a poetului. *Don Carlos* devine o tragedie politică. Deopotrivă cu *Intrigă şi iubire*, noua lucrare dramatică dezvăluie aspectele sumbre ale absolutismului. Dar pe cînd în tragedia Luisei Millerin crimele absolutismului sînt arătate la lucru împotriva unei familii burgheze, în *Don Carlos* ni se dezvăluie cruzimea absolutismului într-o mare afacere de stat. Dezvoltînd impulsuri primite din lectura dramelor lui Shakespeare, Schiller îşi

propusese de mai multă vreme să doteze scena germană cu tragedii istorice. *Fiesco* fusese, în această privință, un început. *Don Carlos* continuă aceeași direcție. Iubirea prințului pentru regina tînără, a doua soție a tatălui său, îi oferă acestuia posibilitatea să acuze, apoi să sacrifice pe acel care dorea să octroieze libertăți poporului Țărilor-de-Jos, unde absolutismul spaniol își exercita strașnica lui opresiune prin regimul ducelui de Alba. Interesant este că, în vreme ce Schiller lucra, în retragerea de la Kaschwitz, la noua lui piesă, din care apucase să publice fragmente în „Thalia" din 1785 și 1786, Goethe se oprise asupra unei teme asemănătoare, pe cînd se afla în Italia, pregătind tragedia *Egmont*, terminată încă din 1787, dar ajunsă pe scenă, la Weimar, abia în 1791. Luptele pentru libertate ale Țărilor de Jos în lungul șir de evenimente războinice și revoluționare ale sec. al XVI-lea, după ce stîrnise participarea pasionată a epocii, continuau să preocupe acum cercurile iluministe germane, cu un interes sporit de noua mișcare împotriva absolutismului și a principalului aliat al acestuia, catolicismul, cu teribilele lui mijloace de represiune, manevrate de inchiziție. Acest din urmă aspect joacă un rol important în tragedia lui Schiller. În Germania luaseră naștere, în acest timp, societăți filozofice: a francmasonilor, a iluminaților *(die Illuminaten)*, în al căror program stătea, în primul rînd, lupta împotriva intoleranței religioase și a iezuiților, care cîștigaseră o influență atît de dăunătoare pe lîngă numeroase curți, pînă la expulzarea lor din multe țări ale Europei și pînă la desființarea ordinului lor. Lessing și Herder, Goethe, Wieland și Fichte au făcut parte din acele societăți. Nu s-a putut stabili dacă Schiller a avut legături cu ele. Sigur este numai că actorul Schroder, corespondentul lui Schiller și acela care a mijlocit reprezentarea lui *Don Carlos* la Hamburg, a fost membru de seamă într-una din societățile amintite, cărora le-au aparținut, cu roluri foarte importante, și cîțiva din oamenii cu care poetul va stabili legături la Weimar, un Bode, un Weisshaupt. Tot atît de sigur este că ideile cercurilor amintite apar și în felul, deplin justificat istoric, în care este reprezentat, în *Don Carlos*, rolul cercurilor religioase. Intrigile împotriva tînărului moștenitor al tronului Spaniei sînt conduse de ducele de Alba, de prințesa Eboli, curteana respinsă de tînărul prinț, și de Domingo, confesorul regelui. Cînd perfidele uneltiri izbutesc și Carlos se prăbușește, el este predat marelui inchizitor, figură de spaimă, în care se cristalizează oroarea epocii pentru rolul jucat de inchiziție în regimurile absolutismului. Marchizul Posa, prietenul nefericitului și curatului tînăr Carlos, același care îi insuflase iubirea de libertate, încearcă să-l salveze, luînd asupra sa acuzațiile aduse prințului și plătind cu viața sublima lui uitare de sine. În marchizul Posa a concentrat Schiller toate sentimentele, atît de puternice, pe care le-a consacrat totdeauna cultului prieteniei, iubirii dintre oameni luminați și buni, asociați în urmărirea acelorași idealuri înalte ale omului, căutării adevărului, luptei pentru dreptate și libertate, extinderii puterii de simpatie pînă la cuprinderea în aceeași îmbrățișare pasionată a întregii lumi. De-a pururi în căutarea omului, în a cărui prietenie să se întărească elanurile lui cele mai bune și să i se lumineze înțelesul și sensul vieții, Schiller îl descoperise acum în luminatul și generosul Korner, o natură de o înaltă distincție intelectuală și morală, al cărei model uman a avut o mare influență în crearea figurii marchizului Posa, una din cele mai emoționante ale întregului teatru schillerian.

Don Carlos, opera căreia Schiller i-a acordat unul din cele mai lungi răstimpuri de elaborare dăruite de el unei lucrări literare, este deci un loc de întîlnire al tuturor

ideilor şi tendinţelor filozofice şi politice, ca şi ale unora din sentimentele statornice ale poetului la sfîrşitul primei faze a activităţii sale. Dacă alăturăm însă pe *Don Carlos* de *Hoţii*, cea dintîi creaţie a lui Schiller, putem constata şi drumul parcurs de poet în timpul celor şapte ani care îl despărţeau de începuturile lui. Karl Moor, eroul *Hoţilor*, este un rebel pornit să răstoarne, prin violenţă, o orînduire nedreaptă, nefirească, încărcată de multe crime, *Hoţii* sînt o dramă revoluţionară. Pe aceeaşi direcţie a gîndirii se situează, pînă la un punct, şi *Fiesco*, o dramă inspirată de patos republican. În *Hoţii* s-au asociat un grup de oameni proveniţi din diferite straturi sociale, mînaţi de altfel de o conştiinţă tulbure, neluminată de o ideologie revoluţionară organizată şi, din această pricină, menită dezagregării morale şi eşecului. Masele populare intră cu o parte destul de însemnată şi în ţesătura de evenimente din *Fiesco*. Ele dispar în *Don Carlos*, care nu ne mai înfăţişează decît o complicată şi tenebroasă intrigă de curte. Patosul revoluţionar şi republican al lui Schiller pare a fi intrat acum într-o fază a demisiunii. Doi ani înainte de izbucnirea revoluţiei franceze şi într-un moment în care înţelesese, poate, înapoierea şi slăbiciunea burgheziei germane, poetul pare a-şi anina speranţele aspiraţiei sale către libertate de figura unui suveran tolerant şi luminat, cum ar fi putut deveni Carlos, infantele Spaniei, dacă absolutismul şi execraţii lui aliaţi n-ar fi fost mai puternici.

În cadrul acestei ideologii politice, comună tuturor burgheziilor vremii, nepregătite încă pentru acţiunea revoluţionară, Schiller a scris o dramă puternică, una din cele mai admirate ale întregului său repertoriu. Deşi piesa, prin mulţimea episoadelor, pare cam lungă şi nu totdeauna clară, intensitatea interesului în public nu slăbeşte niciodată. Acest interes atît de viu se datoreşte dramatismului situaţiilor şi caracterelor zugrăvite cu pătrundere genială. Rămîn neşterse în amintire figura lui Filip II, tiranul închis în singurătatea puterii lui mohorîte, aceea a lui Carlos, tînărul nelimpezit, dar purtat de un avînt nobil, amintind pe Hamlet, a lui Posa, un alt Horaţio, deosebit însă de amicul prinţului Danemarcei prin iscusinţă, activitate şi putere de sacrificiu, în fine figurile de femei, cele dintîi mai bine şi mai adevărat conturate ale teatrului schillerian: Elisabeta de Valois, soţia lui Filip, curată în pornirea ei iubitoare, în tandreţea ei atît de feminină, prinţesa Eboli, senzuală şi orgolioasă. Succesul mereu repetat al lui *Don Carlos* se datoreşte şi înălţimii ideilor ca şi debitului lor patetic, care în timpul celor aproape două sute de ani, de cînd piesa se reprezintă, umple cu siguranţă sălile de spectacol cu tumultul aplauzelor furtunoase ale celor dornici de libertate, atunci cînd eroii proclamă principiile lor atît de umane sau atunci cînd Posa cere regelui libertate pentru popoarele lui oprimate. Comparate cu debuturile lor, limba şi stilul lui Schiller au făcut mari progrese în direcţia simplităţii şi a nobleţei în dicţiune. A dispărut încărcătura preromantică, obscuritatea aluzivă, excesul metaforismului. Schiller întrebuinţează acum, pentru întîia oară, versul iambic de cinci picioare, folosit de Shakespeare în dramele sale şi adus de Lessing, o dată cu *Nathan der Weise*, pe scena germană. În formele lui cristaline este captat un conţinut pasional, tumultuos, disciplinat în expresie prin constrîngerile acelor forme. Modalitatea clasică a artei dobîndeşte astfel o nouă contribuţie. Sturm und Drang, ca formulă de artă, apune o dată cu *Don Carlos*.

Piesa a fost publicată de Göschen în 1787, jucată pentru întîia oară la Hamburg, la 29 august în acelaşi an, şi reluată apoi pe alte numeroase scene germane.

ALȚI ANI AI CĂUTĂRII

Schiller se hotărăşte să-şi găsească un drum de viaţă la Weimar, atras aici de renumele pe care acest oraş şi-l cucerise prin prezenţa în mijlocul lui a lui Goethe, Herder, Wieland, cum şi de faptul că suveranul locului, ducele Karl-August, îl distinsese, cum am văzut, cu titlul onorific de consilier al curţii sale. Poate că aci, la Weimar, va afla Schiller locul unei aşezări statornice şi mijloacele de existenţă pe care nu le găsise pînă acum. De cînd părăsise Stuttgartul, poetul dusese o viaţă rătăcitoare şi nu se putuse întreţine decît prin binefacerea prietenilor întîlniţi, în azilul oferit de ei, cu sprijinul lor material. Rarele cîştiguri, pe care i le adusese munca sa de poet, n-ar fi putut singure să-i asigure existenţa, dacă nu s-ar fi găsit mereu un cerc înţelegător de bărbaţi şi femei, capabili să priceapă cine era omul obligat să primească ajutorul lor. Nevoia unei existenţe independente era însă foarte puternică în sufletul mîndru al lui Schiller. Poate că o astfel de existenţă va deveni posibilă la Weimar. Cu ani în urmă, ducesa regentă, Anna-Amalia, adusese aici pe Wieland, ca preceptor al fiului ei, suit acum, de curînd, pe tronul marelui ducat de Sachsen-Weimar. Wieland rămăsese aici, de unde îşi data scrierile şi unde apărea revista lui cu mare răsunet în toată lumea germană, „Der teutsche Mercur". Karl-August chemase aici pe tînărul renan Goethe, din care făcuse prietenul, consilierul şi ministrul său. Acesta mijlocise apoi chemarea pastorului Herder, în postul de superintendent, o funcţiune înaltă în ierarhia bisericească. Cele trei mari spirite ale Germaniei din aceeaşi epocă se găseau deci întrunite la Weimar, devenit un punct de atracţie pentru alţi mulţi scriitori şi intelectuali, chemaţi de renumele acestui centru, „Atena Germaniei".

Schiller ajunge la Weimar la 21 iulie 1787. Găseşte aici o aşezare de şase mii de locuitori, nici sat, nici oraş, foarte neîngrijită, capitala unui stat de o sută de mii de locuitori. Cu toată micimea şi lipsa lui de însemnătate politică, ducatul de Sachsen-Weimar întreţinea o armată şi un aparat administrativ destul de complicat, iar în capitală, la Weimar, marele duce era înconjurat de o curte dominată de regulile celei mai stricte etichete, cu un mareşal al curţii şi curteni, puşi în panică de apariţia lui Goethe şi, o dată cu el, a unei vieţi mai bogate în fantezie, care părea a nu-i displace tînărului suveran.

La sosirea lui Schiller, Karl-August nu se găsea la Weimar, iar Goethe era încă în Italia, în călătoria cu atîta însemnătate pentru creaţia lui viitoare. Poetul întîlneşte însă îndată pe Charlotte von Kalb, venită aici, dar nehotărîtă să rămînă, care îşi aştepta bărbatul. Revederea este entuziastă, dar Schiller observă la vechea prietenă semne de boală. Poetul îi arată portretul domnişoarei von Arnim, pe care Charlotte o găseşte frumoasă şi atrăgătoare. Legătura cu Charlotte va rămîne şi de aci înainte în limitele pe care aceasta le fixase la Mannheim, cu toate dovezile atracţiei reciproce, dar şi cu toate manifestările cochetăriei, pe care unii puteau să le interpreteze dincolo de semnificaţia lor.

Încă din primele zile, Schiller se duce să-l viziteze pe Wieland, pe care îl găseşte înconjurat de nenumăraţi copii în vîrstă mică şi de o soţie atît de puţin frumoasă, încît vizitatorul se miră. Wieland îl primeşte pe tînărul său emul cu cordialitate, ca un vechi prieten şi, în aceeaşi săptămînă, obţine ca Schiller să fie invitat de ducesa-mamă Amalia, împreună cu doamna von Kalb, la reşedinţa ducală de la Tiefurt. Schiller face o bună impresie ducesei mame, nu însă şi aceasta poetului, care con-

stată fizionomia ei puţin simpatică, spiritul ei „din cale-afară de mărginit". Schiller posedă titlul de consilier de curte: urmează deci să se prezinte în audienţă marelui duce, îndată ce acesta se va întoarce în capitală, şi să depună cărţi de vizită persoanelor din aristocraţia oraşului. Dar dacă una din acestea ar avea ideea să-l primească? Perspectiva situaţiilor neplăcute îl nelinişteşte pe Schiller. Cînd Karl-August se înapoiază la Weimar şi poetul cere audienţă, dar adaugă îndată că n-are de făcut nici o comunicare, ducele răspunde că va fixa audienţa mai tîrziu, dar lasă această promisiune să cadă în uitare.

Întrevederea cu Herder a decurs mult mai rece. Acesta nu prea ştia bine cine este tînărul scriitor venit la Weimar. Schiller se duce să asculte una din predicile lui Herder şi este cucerit îndată de tonul lui simplu şi firesc, străin de orice intenţie retorică, de ideile lui atît de raţionale, încît expunerea lor ar fi fost potrivită nu numai într-o biserică protestantă, dar şi într-o moschee. Herder cere scrierile lui Schiller pentru a le citi şi impresia este foarte favorabilă. În timpul unei mese la ducesă, unde părţile publicate din *Don Carlos* sînt comentate cu mari rezerve, Herder devine apărătorul lor şi explică răceala lui faţă de poet prin faptul că îl judecase numai din auzite. Fiindcă Goethe lipsea din Weimar, Schiller se mulţumeşte să se apropie de cercul de prieteni ai marelui scriitor, atît de admirat de el. Se duce deci să-l viziteze pe maiorul von Knebel, pe care îl găseşte în grădina lui Goethe, şi înregistrează îndată ceva din felul de a fi şi de a gîndi al omului atît de influent în lumea apropiaţilor lui: dispreţul pentru orice speculaţie, „ataşamentul" de natură, „resemnarea" la funcţiunea celor cinci simţuri, adică acel fel al unei gîndiri concrete, caracteristic atît pentru Goethe, cît şi pentru toţi prietenii lui. Schiller judecă critic aceste atitudini ale inteligenţei, vorbind despre „simplitatea copilărească a raţiunii (care) îl caracterizează pe Goethe şi întreaga lui sectă. Toţi aceşti oameni preferă să culeagă buruieni sau să facă mineralogie, decît să se piardă în demonstraţii zadarnice. Poziţia aceasta poate fi sănătoasă şi bună, dar poate conduce şi la exagerări . . .".

O scurtă călătorie la Jena, în apropiere de Weimar, în tovărăşia Charlottei von Kalb, îl pune pe Schiller în contact cu viaţa acestui oraş, ale cărui străzi erau la toate orele pline de cei vreo şapte, opt sute de studenţi ai universităţii, cu aerele lor invincibile, amatori de dueluri, născocind în fiecare zi un nou incident zgomotos. Schiller cunoaşte şi pe profesorii şi intelectualii oraşului, pe Reinhold, unul din primii comentatori kantieni, care îl face să parcurgă pentru întîia oară texte de-ale lui Kant, unele din articolele filozofului tipărite în *Berliner Monatsschrift*, pe Hufeland, redactorul unei reviste de recenzii: „Jenaer Allgemeine Literatur-zeitung", al cărei colaborator va deveni în curînd, pe profesorul teolog Griessbach. Acesta din urmă îi vorbeşte poetului, pentru întîia oară, de posibilitatea obţinerii unei catedre universitare şi îi laudă atmosfera de libertăţi intelectuale din Jena. Universitatea oraşului slujea interesele de cultură ale mai multora din micile state germane înconjurătoare şi influenţa suveranilor care le guvernau şi acordau subvenţiile lor slăbea pe a fiecăruia în parte, astfel încît prin această întretăiere a cercurilor de influenţă, învăţămîntul universitar la Jena dobîndea o relativă autonomie. Situaţia i se pare atrăgătoare lui Schiller şi gîndul aşezării lui la Jena, ca profesor, prinde rădăcini în mintea lui.

Înapoiat la Weimar, poetul extinde sfera legăturilor lui de societate. Iese de mai multe ori în lume. Acceptă invitaţii la masă. Uneori i se întîmplă să întîrzie şi să bea dincolo de măsura cuvenită, încît, scriindu-i lui Korner, scuză scurtimea scri-

sorii prin durerea de cap simțită după un exces bachic în noaptea anterioară. Mai puțin dispus este să se prezinte la curte, pentru a presta obligații de curtean pe lîngă ducesa în funcțiune. „Nu sînt de loc făcut pentru această lume, îi scrie Schiller lui Huber, întrucît, ca burghez modest, n-aș putea juca în mijlocul nobilimii decît un rol precar, care ar răni mîndria mea". Lista persoanelor frecventate de Schiller la Weimar este destul de lungă, dar printre atîtea nume, a căror amintire a amurgit de mult, trebuie să reținem cel puțin pe al doamnei von Stein, femeia cu atîta influență asupra lui Goethe. Legătura cu Wieland se dezvoltă destul de fericit, deși după o recenzie pe care i-o consacră în „Der teutsche Mercur", cu observații valabile asupra abundenței excesive, notate în invenția și limba tînărului poet, acesta răspunde, în același organ, cu explicații asupra pozițiilor sale și pune capăt episodului, care nu aduce nici o vătămare bunelor raporturi dintre cei doi scriitori. „Am devenit un copil al casei Wieland, scrie Schiller. Dacă sosesc la el, pe cînd scrie, îmi dă o carte să citesc. Pot dispune de biblioteca lui. Îl văd zilnic, trăesc în preajma lui și aflu totul de la el. O respectă pe Charlotte și a făgăduit că va veni adeseori s-o vadă; ne făgăduim ore frumoase împreună. Cînd iubește, Wieland devine tînăr". Nu și-ar găsi oare fericirea visată dacă s-ar căsători cu una din fetele lui Wieland, pe care de altfel n-o cunoaște încă? Poetul se plînge de singurătate; i se pare că este condamnat la solitudine eternă. Femeile vorbesc vanității sau senzualității lui, nici una n-a putut însă să-l înlănțuie pînă acum, dar deși „nici una nu l-a putut aprinde, toate îl neliniștesc". Ce-ar fi dacă ar arunca ancora sufletului său tulburat în casa lui Wieland? Korner, consultat, răspunde cu sfatul renunțării la proiect, care putea să nu fie decît un capriciu al fanteziei cam necontrolate a amicului.

Într-o zi din decembrie 1787, Schiller face o excursie în împrejurimile Weimarului, însoțit de Wielhelm von Wolzogen. La Hochheim vizitează o familie de mici nobili, zece persoane, printre care cinci domnișoare frumoase, trăind cu toții viața patriarhilor și a timpurilor cavalerești, cu singurele resurse ale multelor ateliere domestice, unde de dimineața pînă seara întreaga familie, împreună cu slujitorii ei, lucrează cu hărnicie, asigurînd abundența, curățenia și ordinea întregii case. Este ceva ca visul de fericire al unui om rătăcitor, sărac, problematic. La două ceasuri depărtare trăiește un unchi al Charlottei, cu pretențiile unei vieți de castel. Domnul von Stein este un bărbat impunător, cu mari maniere nobiliare, dar pare un libertin. Soția lui franțuzită, vaporoasă, și intrigantă, „urîtă ca falsitatea", stăpînită parcă de dracu, trezește antipatia violentă a vizitatorului, atunci cînd interzice fiicei ei, o domnișoară foarte drăguță, să însoțească pe călători.

Grupul de excursioniști ajunge, în fine, la Rudolfstadt, urmînd firul unei văi. Se vede de departe, pe dealul lui, castelul alb al familiei Lengefeld. Doamna von Lengefeld trăiește aici cu cele două fete ale ei, cea mai mare măritată cu un domn von Beulwitz, cealaltă încă nemăritată. Sînt niște rude ale lui Wilhelm. Cei doi călători apar călări ascunzîndu-și capetele în mantalele lor, pentru a spori curiozitatea doamnelor care îi vedeau apropiindu-se. Mare bucurie a recunoașterii! Wilhelm cere permisiunea să prezinte pe prietenul lui. Atmosfera care se stabilește din primul moment este excelentă. Cele două fete Lengefeld nu sînt frumoase, dar sînt simpatice, par foarte instruite, amîndouă sînt bune pianiste. Schiller se simte atît de bine în societatea familiei Lengefeld, încît concepe planul de a trăi în preajma ei, undeva la țară. În luna mai 1788 i se găsește poetului o locuință la Volkstädt, unde acesta continuă întinsele lui lecturi filozofice, istorice,

literare. Pe masa lui de lucru stau mereu deschise manuscrisele destinate „Thaliei", recenzii pentru „Jenaer Allgemeine Literaturzeitung" şi pentru „Der teutsche Mercur", manuscrisul mai întins despre *Istoria Ţărilor de Jos*. Întoarcerea la poezie dăduse, încă din primele luni petrecute la Weimar, poemul *Zeii Greciei* (*Die Götter Griechlands*), scris după îndemnul lui Wieland.

Între Volkstädt şi Rudolfstadt curieri trimişi anume duc scrisorile lui Schiller, care primeşte nu numai pe ale lui Lotte von Lengefeld dar şi pe ale Karolinei, sora măritată. Corespondenţa dintre Schiller şi Lotte se desfăşoară în tonul unei prietenii amoroase, ca între doi tineri care aveau să aştepte ceva unul de la altul, dar fără să se declare, fără să pronunţe cuvintele hotărîtoare. Tinerii îşi spun dorinţa de a se regăsi în singurătate. Îşi dau întîlniri la ţărmul unei ape. Ce bine i-ar părea poetului să ştie că Lotte se gîndeşte la el! Îi trimite flori. Îi priveşte ferestrele şi caută să ghicească o prezenţă vie în dosul lor. Lotte îi trimite poetului o traducere din Ossian. Sînt acolo accente care îi poartă întipărirea sufletului şi ar fi scăpat, desigur, unui alt cititor. A trecut primăvara, au trecut vara şi toamna. Lotte se pregăteşte să plece la Weimar, unde o va urma poetul. Dar, deocamdată, rămîne singur între dealurile de la Rudolfstadt. Fie ca nimic din prietenia lor să nu se clintească! Cei doi tineri n-au de ce să regrete lunile petrecute împreună: le-au împodobit existenţa şi i-au îmbogăţit cu simţiri fericite. Schiller nu încearcă nici o bucurie, la care să n-o asocieze în gînd şi pe Lotte. Aceasta îl roagă pe prietenul ei să nu se ostenească, să nu devină prea singuratic, căci altfel ar putea să-l găsească schimbat în vara următoare. Cine parcurge corespondenţa dintre Schiller şi Lotte von Lengefeld nu găseşte în ea cuvinte care n-au mai fost spuse niciodată, accente eterne, semne ale unei mari iubiri, ceva care să depăşească nivelul declaraţiilor de atîtea ori repetate între logodnici. Lotte nu este chiar o iubită pentru poet, dar, poate deveni o tovarăşă de viaţă. Körner, la Dresda, primeşte regulat în această vreme mărturia gîndurilor mai adînci ale prietenului, ale proiectelor lui literare şi ale desăvîrşirii lor treptate, ale luptelor legate de căutarea de sine, ale aspiraţiilor lui mature către simplitate, ale simţirii omului apăsat de singurătate, de lipsuri. O, de ce-au trebuit să se despartă! Într-o zi, la începutul anului 1788, poetul îşi mărturiseşte, împreună cu ceea ce numeşte „ipohondria" lui, dorinţa de a se instala, în fine, într-o existenţă burgheză şi casnică: „Este singurul lucru pe care îl mai sper".

Alt timbru înregistrăm în corespondenţa lui Schiller cu Karoline von Beulwitz. Aceasta pare o fire mai pasionată şi este în toate privinţele mai personală. Îl urmăreşte pe noul prieten, despre care înţelege ce poate deveni pentru sora ei, cu un ochi atent. Îl observă din zi în zi mai liniştit, mai clar; aparenţa lui cîştigă graţie. Prietenia lui Schiller are o mare însemnătate pentru Karoline. I s-a deschis o perspectivă asupra unui suflet mare. Viaţa ei s-a schimbat. Într-o zi poetul a găsit-o altfel decît de obicei; se întîmplă să aibă ceasuri tulburi. Lotte a avut unele impacienţe; a pronunţat cuvinte necugetate. Fie ca peste ei să nu mai treacă nori negri şi poetul să poată deosebi statornicul de ce este trecător în firea ei. Nimeni n-a făcut să vibreze mai adînc coardele inimii Karolinei. A trebuit uneori să plîngă. Situaţia lui Schiller între cele două surori este destul de grea. În zbuciumul ei, Karoline va trebui să se învingă pentru a lăsa liberă calea bunei, liniştitei Lotte.

S-a înapoiat, în fine, Goethe din Italia. Schiller îl vede pentru întîia oară, la Rudolfstadt, întovărăşit de Herder, de doamna von Stein. Are, în adevăr, o figură frumoasă şi atrăgătoare. Dar societatea este prea numeroasă, pentru ca să se poată aborda altceva decît teme generale. Impresia lui Schiller este însă a unei inaccesibilităţi, a lipsei unui teren comun. Goethe este mai vîrstnic şi a trecut prin experienţele, prin etapele dezvoltării pe care Schiller şi le doreşte şi le speră pentru el. Dar chiar întreaga fiinţă a lui Goethe i se pare emulului său altfel organizată, astfel încît lumea unuia nu este şi a celuilalt şi modul lor de a şi-o reprezenta pare deosebit. Desigur, deocamdată, au scînteiat simple impresii şi numai timpul va alege din ele pe cele definitive. Cînd după mai multe luni îl regăseşte la Weimar, Schiller constată în sentimentele lui faţă de Goethe o evoluţie paradoxală. O ambivalenţă, un amestec de iubire şi ură, pe care i-l mărturiseşte lui Korner: „A trezit în mine un amestec ciudat de iubire şi ură, o simţire întrucîtva asemănătoare cu aceea pe care Brutus şi Cassius trebuie s-o fi avut pentru Caesar. Aş putea să-i ucid spiritul, dar apoi să-l iubesc din toată inima". Judecăţile lui Goethe dobîndesc mare însemnătate asupra lui Schiller. Are dreptate Goethe cînd a găsit că poemul *Zeii Greciei* este prea lung. Ar dori să-i înfăţişeze numai opere perfecte. Nu îndrăzneşte să-i ceară să-şi spună părerea despre ceea ce îi prezintă, dar o aşteaptă cu un fel de nelinişte şi, pentru moment, i se pare că remarcă la marele său emul o parţialitate îndreptată mai degrabă împotriva lui decît pentru el. Uneori firea lui Goethe i se pare enigmatică. Descifrarea acestei enigme apare printre gîndurile notate de Schiller în corespondenţa cu Karoline von Beulwitz. Dacă ar fi singur cu el într-o insulă sau într-o corabie pe mare, i-ar plăcea lui Schiller să descurce ghemul încîlcit al acestui caracter. Körner primeşte mărturisirea după care prietenul nu îndrăzneşte să se măsoare cu geniul lui Goethe, cu bogăţia cunoştinţelor lui, cu simţurile lui atît de agere, cu ştiinţa şi sentimentul lui artistic, atît de limpezit şi rafinat. Alături de superiorităţile incontestabile ale lui Goethe, Schiller încearcă să-şi lămurească drumul lui, care este poate acel al dramei. Körner intervine pentru a răcori rana care pare să se fi deschis în inima lui Schiller: „Nu pot subscrie comparaţia pe care o faci între tine şi Goethe. După părerea mea exagerezi în modestie. Mă îndoiesc că Goethe are mai mult geniu decît tine. Are poate mai multă îndemînare în unele genuri, dar acest avantaj îl poţi cîştiga şi tu". Schiller răspunde cu un suspin. Cîtă deosebire între libera mişcare în fericire a lui Goethe şi asprimea soartei lui de luptă: „Ce uşor i-a fost purtat geniul de destin şi ce greu a trebuit să lupt eu pînă în clipa de faţă". Spectrul nevoii a rămas mereu prezent în zarea lui Schiller. S-a simţit un moment fericit lîngă Körner. Dar situaţia lui îl făcea să simtă ceva ca o degradare a spiritului său şi a trebuit atunci să se îndepărteze, pentru a pune la adăpost prietenia lui cu Körner. A rămas însă omul zbuciumat de altă dată. Va găsi oare o tovarăşă de viaţă, prin care existenţa lui să poată deveni mai uşoară, chinul singurătăţii lui să se aline? Proiectul chemării lui, ca profesor, la Jena, pare că se va realiza. Acolo, într-un rost recunoscut de oameni, se va simţi ca partea unui întreg, ca cetăţean şi nu un om rătăcitor. Poate că abia atunci va putea coborî asupra lui liniştea către care aspiră şi se va putea consacra în întregime artei lui. „Vreau să fiu artist, scrie Schiller, sau să nu mai trăiesc".

IDEALUL GREC

Dezvoltarea studiilor clasice constituie un capitol bogat în istoria culturii moderne a Germaniei. Întocmai ca toate popoarele din apusul şi din centrul Europei, care au luat parte la mişcarea Renaşterii, germanii au primit şi ei întipărirea destul de adîncă a poeziei şi filozofiei greceşti şi latine. Dar curentul de apropiere de limbile şi de izvoarele de cultură ale celor vechi s-a intensificat, pentru germani, în momentul în care Reforma lui Luther, propunîndu-şi să aducă în limbile naţionale textele *Scripturilor*, accesibile pînă atunci numai în traducerea latină a *Vulgatei*, dă un mare impuls studiilor greceşti şi ebraice, adică a limbilor în care fuseseră redactate textele originale ale *Scripturilor*. Aşa apar în Germania reformată marii ebraişti şi elenişti care au asigurat o faimă universală disciplinilor cultivate de ei pe lîngă diferitele universităţi germane.

Reforma lui Luther a fost o mişcare a burgheziei germane, dornică să se elibereze de greaua fiscalitate impusă ei de Roma, o mişcare susţinută de principii teritoriali, doritori să-şi cîştige la rîndul lor libertatea faţă de apăsarea imperială. Această alianţă cu principii feudali i-a fost fatală burgheziei germane, care luptînd împotriva tendinţelor de unificare a teritoriului naţional, lupta de fapt împotriva intereselor ei. Aşa se explică eşecul burgheziei germane în întreaga epocă în care burghezia engleză şi franceză urmau să înregistreze succese atît de răsunătoare. În timp ce acestea din urmă cîştigau pentru ele libertăţi din ce în ce mai întinse, sau, cel puţin, creşteau în prosperitate şi influenţă politică, burghezia germană continua să-şi ducă drumul de viaţă pe lîngă curţile princiare, într-un orizont îngust pe care Marx îl va caracteriza mai tîrziu drept „mizeria germană".

În planul culturii, micile curţi ale suveranilor absolutişti ai Germaniei, orientate de absolutismul francez, întreţineau acel gust artificial, graţios dar dulceag, a cărui expresie este stilul rococo în toate ramurile artei. Cultura se defineşte din ce în ce mai mult ca îndepărtare de natură, şi faţă de această situaţie reacţionează în Franţa, încă de pe la mijlocul secolului al XVIII-lea, un om de geniu, Jean Jacques Rousseau, arătînd superioritatea morală a stării de natură a omului, faţă de starea de cultură, prin care el înţelegea de fapt cultura veacului său, şi cerînd restituirea drepturilor naturii în toate formele de viaţă ale societăţii contemporane. În ce priveşte arta, natura fusese îndrumătoarea ei în marea producţie plastică a Greciei clasice. Opunîndu-se artificialităţii artistice a vremii, un învăţat german, pregătit în disciplinile clasice, atît de dezvoltate în patria sa, studiază istoria artei greceşti şi îi recomandă exemplul. Este vorba de Johann Joachim Winckelmann, creatorul arheologiei clasice în Germania, omul care va avea mai multă influenţă asupra orientării clasiciste pe care o va lua cultura ţării sale, în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea.

Nu poate fi vorba aici de a reface istoria neoclasicismului german, o mişcare analoagă cu aceea a Renaşterii italiene şi franceze în veacul al XV-lea şi al XVI-lea, o a doua Renaştere, ale cărei spirite reprezentative vor fi Lessing, Herder, Goethe, Schiller, Hölderlin, Friedrich Schlegel la începutul carierii sale, Wilhelm von Humboldt şi atîţia alţii. Schiller se lasă dus de curentul vremii. Aspiraţia rousseau-istă către natură, vizibilă încă din *Hoţii*, întîlnise în drumul ei curentul entuziasmului pentru arta şi cultura greacă. Baza clasică a culturii poetului era destul de îngustă, dar zelul lui de a o lărgi îl apropiase din nou de greci, şi astfel. în societatea familiei Lengefeld, îl vedem recitind pe Homer şi pe tragici.

Numai grecii, gîndeşte el în această vreme, pot da sufletului modern, chinuit de numeroasele lui contradicţii, îndepărtat de natură, ostenit şi îmbătrînit, numai ei îi pot da seninătatea, armonia şi sănătatea. Entuziasmul clasicist, în fond atît de romantic în expresia lui străbătută de mari nostalgii, produce poemul schillerian *Zeii Greciei*, pe care ne place să-l citim încă o dată: mitul antic înfăşura adevărul cu vălul lui graţios, ne spune poetul. Acolo unde învăţaţii noştri văd o sferă învăpăiată, lipsită de suflet, grecii îşi închipuiau pe Helios mînîndu-şi carul cu maiestate senină; oreadele locuiau înălţimile, cîte o driadă în fiecare copac şi din urnele naiadelor curgea spuma de argint a izvoarelor. Frumuseţea era sacră şi zeii nu interziceau oamenilor plăcerea pe care şi-o îngăduiau ei înşişi cînd le-o porunceau castele Camoene şi Graţiile, slujitoarele Venerei. Iată templele strălucite, jocurile istmice şi pe învingătorii lor, aşezîndu-şi cununile pe creştetele îmbălsămate. Purtate în care trase de pantere îmblînzite, înconjurate de fauni şi satiri, menadele dezlănţuite deschideau sărbătoarea vinului. Moartea nu era, pentru fericiţii copii ai Greciei, groaznicul schelet apărut muribundului de azi pe patul lui de suferinţă. Grecii şi-o reprezentau ca pe un geniu frumos, purtînd facla întoarsă spre pămînt. Lumea de dincolo, cîmpiile elizeene erau locuri ale fericirii: Linus îşi cîntă din nou acolo cîntecele lui, Admet o regăseşte pe Alcesta, Oreste pe Pylade. Unde a dispărut această lume fermecătoare? A rămas numai umbra ei. Natura dezdumnezeită (*entgöttert*) nu pare a mai asculta decît de legea gravitaţiei. Poetul o cheamă din nou printre noi, dar n-o mai regăseşte decît în cîntecul poetic, căci „ceea ce este menit să trăiască de-a pururi în cîntec trebuie să dispară din viaţă".

Accentul final al poemei *Zeii Greciei* este caracteristic pentru estetica idealistă a lui Schiller din această vreme. Concepţiile estetice ale lui Schiller vor evolua însă în anii următori, ca şi atitudinea lui generală de cultură. Dar pînă la etapa lui viitoare se vor produce evenimente de viaţă şi lucrări literare intermediare, cu mare influenţă pentru sintezele în pregătire. În aceste sinteze experienţa artei şi culturii greceşti vor intra cu o parte însemnată, după ce au jucat rolul lor salvator în epoca în care, prin multele lui încercări, umbra aşternută peste viaţa poetului părea a se întinde asupra întregii lumi din jur. „Schiller — scria Fr. Engels în 1845, recenzînd o carte germană într-o publicaţie din Londra — ar fi ajuns la desperare de n-ar fi găsit un refugiu în ştiinţa şi mai ales în măreaţa istorie a Greciei antice şi a Romei"[1]. De-acolo i-au venit poetului ecourile unei omeniri tinere şi frumoase, care puteau mîngîia zbuciumul sufletului său. Dar lumea lui nu putea avea altă menire decît să întreţină visul armoniei elenice? Pentru a descoperi o altă menire trebuia să mai treacă un timp.

De altfel, Grecia antică, invocată ca un model uman vrednic a fi recomandat timpului său, reprezenta evoluţia milenară a unui popor care trecuse prin mai multe orînduiri. Grecia concepută ca o unitate omogenă, aşa cum apare în visurile lui Schiller şi ale atîtora dintre contemporanii lui, este o imagine cu totul discutabilă, infirmată de simţul istoric mai nou. Discutabilă este şi reprezentarea aşa-zisei armonii greceşti, prin prezenţa sclavului, a ilotului sau a barbarului dispreţuit înlăuntrul său în imediata vecinătate a acestei lumi. Era oare atît de armonioasă o lume în care contradicţiile dintre diferitele clase şi categorii sociale existau într-un număr aşa de mare? Desigur că nu. „Armonia greacă" ne apare

[1] K. Marx-Fr. Engels, *op. cit.*, p. 271.

astăzi ca o simplă figură poetică sau ca un accent al acelei retorici neoclasice căreia Schiller însuşi îi aduce adesea sacrificiile prescrise de cultul vremii. Este caracteristic, în fine, că recurgînd la multe izvoare ale culturii antice, desfundate de harnica cercetare continuată fără întrerupere din secolele Renaşterii, Schiller, împreună cu atîţi dintre cugetătorii şi poeţii Germaniei, se adresează lumii homerice şi a tragicilor greci, unde li se părea a găsi întruparea armoniei către care năzuia duhul sfîşiat al vremii, în timp ce, în aceeaşi epocă, reprezentanţii burgheziei revoluţionare franceze descopereau din nou splendorile civismului republican, multele fapte de demnitate umană sau de vitejie pe care vechii istorici ai Romei le narau în scrierile lor şi oratorii revoluţionari francezi le invocau la tribuna adunărilor revoluţionare sau în libelele şi meditaţiile filozofice ale vremii. Distanţa dintre armonia legendară a Greciei homerice şi luptele istorice ale civismului roman, către care se deschid, în aceeaşi vreme, slaba burghezie germană şi burghezia luptătoare a Franţei, măsoară orientarea lor atît de felurită în epoca în care se punea la cale destinul popoarelor Europei şi Americii în secolul următor.

AŞEZAREA LA JENA

Prin mijlocirea profesorilor deveniţi prietenii lui şi ai lui Goethe, Schiller este numit profesor de istorie universală la Universitatea din Jena. Se aşază deci în acest oraş, şi primele impresii sînt ale odihnei după o lungă rătăcire. Îşi găseşte o locuinţă prietenoasă care îi făgăduieşte o existenţă plăcută. Prietenul Körner este informat că noul profesor dispune acum de trei camere înalte, cu tapete de culoare deschisă, cu multe ferestre. A găsit în locuinţa lui două sofale, o masă de jocuri, trei comode, o duzină şi jumătate de scaune cu pluş roşu şi şi-a comandat o masă de scris, mobila cea mai importantă pentru el. Este îngrijit de două domnişoare bătrîne, care îi servesc şi masa. N-are onorariu de la catedră, în afară de micile taxe plătite de studenţii înscrişi la cursul lui, dar nădăjduieşte să se întreţină cu banii plătiţi de editorul Mauke, căruia îi va preda treptat volumele unei culegeri de memorii istorice din veacul al XII-lea pînă în prezent.

Două săptămîni după sosirea la Jena, Schiller îşi deschide cursul, în ziua de 28 mai 1789. De la fereastra lui priveşte şirurile dese de studenţi îndreptîndu-se către clădirea Universităţii. Aglomeraţia este atît de mare, încît este nevoie să se schimbe sala şi studenţii sînt văzuţi alergînd pe stradă către noul auditoriu, într-o altă clădire. S-au adunat trei pînă la patru sute de ascultători, care încep să tropăie, după obiceiul universităţilor germane, cînd apare profesorul. Acesta îşi citeşte cu glas limpede şi sigur lecţia inaugurală: *Ce înseamnă şi în ce scop studiem istoria universală?* „Aducătoare de bucurii şi de cinste este pentru mine, domnilor, însărcinarea să parcurg împreună cu dv. un domeniu care oferă atîtea învăţăminte cugetătorului, atîtea splendide modele omului activ, atîtea concluzii importante filozofului, şi tuturor, fără deosebire, bogatele izvoare ale desfătării celei mai nobile: marele şi întinsul domeniu al istoriei universale". Istoria a fost cultivată pînă acum de învăţaţi care vedeau în ea o profesiune lucrativă (*die Brotgelehrten*). A sosit timpul ca ea să fie cercetată de „capetele filozofice", capabile să descopere în succesiunea evenimentelor linia unei direcţii de dezvoltare. Acestea nu pot să nu observe că popoarele au ieşit din faza vechiului lor egoism şi că sînt

pe cale să se unească acum pentru a pune cuceririle lor în slujba progresului general. Tînărul profesor făgăduieşte deci studenţilor săi un curs filozofic, inspirat din noua ideologie a progesului. „O nobilă aspiraţie, le spune profesorul, trebuie să se aprindă în noi pentru a spori cu mijloace proprii bogata moştenire a adevărului, a moralităţii şi a libertăţii, primită de la generaţiile anterioare şi pe care trebuie s-o transmitem îmbogăţită lumii de după noi, legînd astfel existenţa noastră trecătoare de lanţul nepieritor care trece prin toate generaţiile omeneşti. Oricît de deosebită va fi menirea ce vă aşteaptă în societate, ceva îi puteţi da cu toţii! Un drum către nemurire îi este deschis oricărui merit, către adevărata nemurire, acolo unde fapta trăieşte şi se avîntă mai departe, chiar atunci cînd numele autorului dispare". Lecţia inaugurală este primită cu mare animaţie, toată lumea o comentează în Jena şi, cînd se lasă seara, studenţii se strîng în faţa ferestrelor profesorului pentru a-i cînta o serenadă şi pentru a striga de trei ori *vivat*. Schiller are totuşi impresia că între catedră şi auditoriu rămîne o barieră, deoarece profesorul n-are posibilitate să urmărească reacţia fiecăruia dintre ascultătorii săi, aşa cum o poate face într-o conversaţie particulară. Altfel, pare pentru întîia oară mulţumit în viaţa lui, căci, după cum le scrie surorilor Lengefeld, simte pentru prima dată că este înrădăcinat în lume, că aparţine unui întreg.

Ciudat este felul în care se dezvoltă deocamdată relaţiile lui cu cele două surori Lengefeld. Pare a le iubi pe amîndouă şi este iubit de fiecare din ele. Scrisorile lui le cuprinde în aceeaşi afecţiune şi le sînt adresate deopotrivă. Răspunsurile primite vin însă de la fiecare în parte, mai ales de la Lotte, care pare de altfel mai pasionată. Karolina are îndatoririle căsniciei şi trăieşte sentimente dramatice, pe care va trebui să le învingă. S-a produs, în fine, mărturia gîndurilor lui de însoţire cu Lotte, care le acceptă. „Ziua de azi este cea dintîi în care mă simt cu totul fericit", scrie poetul la 3 august 1789, seara. Karolina este consolată în scrisori adresate numai ei. Cînd se întîlnesc o dată la Jena, o strînge la piept şi îşi ascunde faţa în mîinile ei. „Ce situaţii complicate a creat soarta" plînge Karolina, mărturisindu-se unei prietene. Lui Schiller îi scrie: „Dacă vrei să afli cît te iubesc, trebuie să-mi dai un alt grai şi o viaţă nemuritoare". Lumea începe să vorbească despre tot ce părea ciudat în raporturile lui Schiller cu familia Lengefeld.

A sosit la Jena un om deosebit, tînărul Wilhelm von Humboldt, filologul şi filozoful, înrudit cu familia Lengefeld. Întîlnirea cu Schiller îi face mare impresie lui Humboldt, care îi scrie lui Lotte, schiţînd unul din cele mai expresive portrete ale poetului: „Am stat numai puţine zile cu admirabilul tău Schiller, dar ele mi-au fost suficiente pentru a înţelege ce poate găsi o femeie în el. Simţirea lui fină şi adîncă, puritatea şi graţia sufletului, viaţa interioară tinerească şi ideală a fanteziei lui, a cărui înflorire gingaşă şi sensibilă a rămas neatinsă în ciuda furtunilor trăite de el, înţelegerea lui pentru toate felurile frumosului şi darul lui de a le reproduce şi de a le lega în chipurile cele mai variate — pe toate acestea unde le-ai mai putea găsi tu, scumpa mea Lotte, la care alt bărbat?".

Către sfîrşitul anului 1789, Schiller se adresează doamnei von Lengefeld, pentru a o cere pe Lotte în căsătorie. Desigur, situaţia lui nu este consolidată, dar puterea lui de muncă este întreagă. Viitorul va asigura tinerei perechi o viaţă modestă, dar fericită. Bătrîna doamnă Lengefeld acceptă cererea lui Schiller, a cărui distincţie personală, a cărui bunătate îi erau cunoscute. Friedrich împărtăşeşte părin-

ţilor vestea apropiatei căsătorii; o comunică şi lui Körner, prietenul, care nutreşte planul mutării lui la Jena. O, ce fericire pentru el dacă ar putea trăi în viitor alături de femeia aleasă de el şi de prietenul iubit, acela care rămîne mereu confidentul gîndurilor lui mai înalte şi mai grave. La 22 februarie 1790 se produce căsătoria lui Schiller cu Lotte în mica biserică de ţară de la Weningenjena. Nu asista decît Karolina şi mama ei. Era o seară primăvăratică, cu nori aprinşi pe cerul albastru. Restul serii, mica societate, găzduită de o prietenă a familiei, şi-o petrece luînd ceaiul împreună, vorbind liniştiţi de una şi de alta. „Aşa a trecut ziua care trebuia să fie urmată de atîtea bucurii şi de atîtea dureri",[1] îşi va reaminti Lotte mai tîrziu.

A SOSIT TIMPUL GRELEI ÎNCERCĂRI

Înapoiat cu Lotte la Jena, Schiller se simte fericit, deplin fericit. Expresia acestui sentiment de viaţă revine mereu în scrisorile poetului datate de la începutul anului 1790. Scriindu-i lui Körner, şase zile după celebrarea căsătoriei lui, Schiller îi mărturiseşte: „Mă simt fericit, duc o viaţă frumoasă", inima lui simte în juru-i „o blîndă mulţumire", spiritul lui se bucură de toate condiţiile care îi asigură „odihna", este „împăcat cu sine" şi existenţa lui pare a fi intrat în sfera unei „egalităţi armonioase". Trăieşte plin de încîntare în căminul lui, unde Lotte a venit însoţită de Karoline, căreia va trebui să i se găsească însă o altă locuinţă. Nu rîvneşte să vadă multă lume. Evită, pe cît poate, societatea profesorilor din Jena, în mare parte a lor nişte „pedanţi", dominaţi de „invidia profesională". Este, de altfel, mult ocupat. Face cursuri de istorie universală, despre dezvoltarea statelor Europei în evul mediu şi în epoca modernă, despre cruciade. A început şi un curs despre estetica tragediei, în care înfăţişează idei originale într-o sistematizare proprie. Nimeni nu trebuie să aştepte de la el că va da compendii, manuale rezumative cu unice scopuri didactice. De altfel, nu speră că va putea deveni un profesor model. Providenţa pare a-l fi destinat pentru altceva. Pînă a se întoarce la creaţia poetică, prezentă mereu într-un plan mai adînc al preocupărilor sale, lucrează cu sîrg la *Istoria războiului de treizeci de ani*, din care primele două părţi apar, la editorul Goschen, în *Calendarul istoric pentru doamne*. Scrierea are un mare succes. Adaugă mereu la colecţia de memorii, pentru care se anagajase mai înainte; pregăteşte contribuţii noi pentru revista „Thalia". Este absolut necesar să-şi multiplice sarcinile şi să se încarce cu muncă, pentru că cei două sute de taleri pe care îi încasează din taxele studenţilor, deveniţi mai rari la cursurile lui, sînt cu totul insuficienţi pentru nevoile casei. Uneori stă cîte paisprezece ore în şir la masa de lucru. Dar nu se plînge: Lotte îl face fericit, chiar cînd nu este lîngă el. Cînd Lotte este plecată la Rudolfstadt, să-şi vadă mama, corespondenţa ei cu Friedrich se continuă ca între doi iubiţi. „Ce face mica, draga mea soţie? Nu pot crede că a plecat şi o caut în toate camerele". La Rudolfstadt, Lotte se gîndeşte la al ei „bien-aimé" şi îi adresează, cîntînd-o, aria franceză *Quand le bien-aimé reviendra*. În fine, Lotte se întoarce. Tînăra pereche primeşte într-o zi vizita poetului danez Jens Baggesen, care notează în jurnalul lui, sub data de 5 august 1790, impresiile lui. Lotte este o femeie „frumoasă, blîndă, graţioasă, plină de amabilitate". Privirile vizitatorului îl urmăresc mai cu seamă pe Schiller.

Acesta îi apare ca un bărbat înalt, maiestuos, palid; părul blond, nepudrat, îi cade pe umeri; privirea lui țîșnește tăioasă din ochii care au o curioasă imobilitate. S-a întîmplat că, tocmai în ziua aceea, Schiller nu se simțea bine, așa încît conversația a decurs destul de greu. Baggesen pare la curent cu împrejurările poetului. Poate că l-a informat prietenul comun Reinhold. Știe că Schiller se zbate în dificultăți materiale, că trebuie să muncească de dimineață pînă seara, sub presiunea editorilor, care cer respectarea contractelor. Baggesen nutrește cea mai înaltă admirație pentru Schiller, devenit un fel de idol al lui și îl compară cu „un vulcan acoperit de zăpadă". Contemplînd expresia zeului său, în fizionomia căruia remarcă nu știu ce „*dedain*", i se pare că poetul „nu pare a aparține acestei lumi", că este ceva „eterogen" în el.

În primele zile ale lunii ianuarie 1791, Schiller este la Erfurt, unde stabilise legături în momentul cînd i se acordase titlul de consilier de curte al ducatului de Mainz, în al cărui teritoriu intra și vechiul oraș din Thuringia. Se afla în societatea coadjutorului, la un concert, căruia trebuia să-i urmeze supeul cu mulți invitați străini. Se simte deodată atît de rău, încît trebuie transportat cu litiera acasă. După cîteva zile toate simptomele alarmante dispar și chiar tusea, foarte violentă la început, se calmează. Dar la 15 mai, pe cînd se afla din nou la Jena și Lotte nu era cu el, boala revine alarmantă. Are febră mare, dureri în partea dreaptă a pieptului; după trei zile apare o hemoragie pulmonară. Se constată o congestie a plămînului drept, și, după terapeutica vremii, i se ia sînge și i se aplică vezicatorii. Se asociază curînd o stare rea a intestinelor și i se prescriu vomitive. Boala îi aduce lui Schiller multe dovezi de simpatie. S-au adunat toți prietenii și întreaga familie Lengefeld în jurul bolnavului. Se prezintă numeroși studenți pentru gărzile de noapte.

Abia către începutul lunii martie a anului viitor poetul se simte mai bine, dar concediul pentru tot restul anului se impune. Schiller folosește răgazurile lui pentru a studia *Critica judecății* a lui Kant, apărută atunci de curînd. Propriile idei estetice ale noului profesor se luminează și iau contururi mai precise în lectura celebrei scrieri a lui Kant. *Critica judecății* îi deschide lui Schiller drumul către întregul sistem kantian, încît de aci înainte îi va fi mai ușor să citească *Critica rațiunii pure*: „Kant nu va mai fi pentru mine un munte inaccesibil", îi scrie Schiller lui Korner. În această vreme, îl vizitează pe poet I. G. Gruber, viitorul lui biograf, care ne va comunica impresiile acelei întîlniri memorabile: „Din clipa în care l-am văzut m-am simțit al său. Ce admirabil lucru să poți iubi pe omul pe care-l admiri. Era un om înalt, foarte slab. Corpul lui părea doborît de eforturile spiritului, obrajii erau palizi și căzuți, dar entuziasmul tăcut al sufletului scînteia din ochii vii și frumoși, iar fruntea înaltă anunța pe gînditorul adînc. M-a primit cu prietenie, firea lui trezea încrederea. Nici o reținere, nici o mîndrie sau vreun aer afectat în distincție; era așa de deschis, avea atîta bună-credință în toate manifestările lui, arăta o inimă atît de frumoasă, încît, înainte de a fi trecut un sfert de oră, mi se păru că ne cunoaștem de ani. Aveam în față autentica, adevărata măreție omenească". Însemnările lui Gruber au fost așternute pe hîrtie într-o epocă în care luase cunoștință despre ideile lui Schiller cu privire la naivitatea geniului. O naivitate genială i se părea lui Gruber a recunoaște în firea lui Schiller.

Pe la începutul lui aprilie, poetul se simte aproape bine, deși tușește încă, simte opresiuni în piept și, atunci cînd inspiră adînc, o durere îl săgetează în partea dreaptă. Altfel se simte mai senin și, în tot cazul, resemnat. „Nu-mi va dispărea

curajul, chiar dacă voi fi izbit de răul cel mai mare". Relativa ameliorare nu trebuia să dureze mult. Pe la începutul lunii mai, cînd se găsea la Rudolfstadt, poetul cade din nou bolnav. Se instalează teribile fenomene astmatice. Bolnavul lupta din greu pentru a putea respira; îl zgîlţîie frisoane, extremităţile i se răcesc şi pulsul dispare. De data aceasta plămînul pare mai puţin bolnav, dar a apărut o infecţie peritonială. Schiller se crede pierdut. Cînd, la 24 mai, se simte din nou în stare să scrie, îl pune la curent cu boala lui pe Korner, la care nu încetase să se gîndească. Scrisoarea este deosebit de semnificativă pentru vigoarea sufletească a poetului, pentru puterea lui de a se regenera, pentru adîncimea sentimentelor consacrate de el fiinţelor iubite. Merită să cităm cîteva rînduri din această scrisoare: „Groaznica criză, îi scrie Schiller lui Korner, mi-a făcut sufleteşte mult bine. Am privit de mai multe ori moartea în faţă şi curajul meu a ieşit întărit. Într-o zi de marţi am crezut că nu voi mai putea învinge moartea; trăiam în fiecare clipă teroarea de a fi doborît în sforţarea de a respira; vocea mă părăsise şi nu mai puteam decît să scriu cu mîna tremurîndă ceea ce voiam să spun. Printre aceste însemnări erau şi cuvinte adresate ţie, pe care le voi păstra ca pe documentul acelor clipe tragice. Dar spiritul îmi rămăsese senin şi singura suferinţă morală a acelor momente era provocată numai de gîndul la buna mea Lotte, care n-ar fi putut rezista loviturii".

La sfîrşitul lui mai, sau începutul lui iunie, se răspîndise în Germania şi mai departe vestea morţii lui Schiller. Prietenii din Danemarca, printre care Baggesen, vizitatorul lui Schiller la Jena, organizează la Hellebeck o ceremonie nocturnă, pentru proslăvirea marelui poet crezut dispărut. Baggesen începe să recite *Imnul bucuriei*; i se asociază orchestra şi corul. Toată asistenţa plînge lacrimi de durere şi recunoştinţă. Apar băieţi şi fete, costumaţi ca păstori şi păstoriţe, care aduc coroane de flori. Sîntem în nord: vremea este întunecoasă şi rece; deodată apare soarele şi din durerea asistenţei se alege ceva ca bucuria presimţirii unui viitor mai fericit al omenirii. Ceremonia de la Hellebeck durează trei zile şi pune în lumină fervoarea extraordinară pe care o putea provoca, în epocă, personalitatea autorului *Hoţilor*, al dramei *Intrigă şi iubire*, al lui *Don Carlos*, al atîtor poeme, al noilor scrieri istorice.

Baggesen îl informează pe profesorul Reinhold din Jena, acela care îi mijlocise vizita la Schiller, despre ceremonia din Danemarca. Din fericire, răspunde Reinhold, poetul scăpase din grava primejdie; era însă foarte slăbit, nu putea depune nici cea mai uşoară sforţare intelectuală şi se pregătea, îndată ce călătoria va deveni posibilă, să plece la Karlsbad, pentru a se îngriji.

NOUA SINTEZĂ ESTETICĂ

Către mijlocul lunii iulie 1791, Schiller este la Karlsbad. Se simte atît de slăbit, încît nu poate urca nici dealul cel mai puţin înalt. Bea renumita apă minerală a locului. Nu face aproape nimic altceva decît să se ducă la izvoare, unde îşi umple paharul, pe care îl deşeartă apoi cu încetul: cîte optsprezece pahare pe zi, ceea ce, după cum îi scrie Goschen lui Wieland, alcătuieşte o doză cu totul neobişnuită pentru un tuberculos. Toţi prietenii nutresc bune speranţe, dar Schiller însuşi este plin de gînduri neliniştite. Dacă nu va mai putea lucra pentru editorii

lui, şi dacă la Jena sau la Weimar nu-şi va putea asigura existenţa, va trebui să-şi încerce norocul în altă parte, poate la Mainz sau la Viena, la Berlin sau la Göttingen. Totuşi, către mijlocul lui august, Reinhold îi scrie lui Baggesen că Schiller lucrează din nou la *Istoria războiului de treizeci de ani*. Puţin după aceea, îl vizitează un tînăr care se pregătea să devină una din căpeteniile şcolii romantice, Novalis. Acesta îşi comunică impresiile lui Reinhold, cunoscut la Jena: Schiller este unul din sufletele pe care natura l-a întocmit *con amore*; în expresia lui se împreună frumuseţea cu adevărul; îndată ce l-a cunoscut a devenit prietenul lui, întruparea idealului visat în anii adolescenţei ... Astfel de reacţii fervente erau, după cum am văzut, destul de obişnuite în cercul tineretului pus în faţa renumitului poet.

Pînă a se aşeza la o nouă lucrare mai întinsă, Schiller întreprinde unele lucrări de traducere, fragmente din Virgil, Agamemnon de Eschil cu care doreşte să completeze un volum consacrat tragicilor greci. În aceste împrejurări îi soseşte o scrisoare din Danemarca prin care conducătorii Danemarcei oferă poetului bolnav o pensie anuală de 1000 de taleri pe timp de trei ani, cu singura obligaţie pentru acesta de a-şi îngriji sănătatea. La sfîrşitul celor trei ani, Schiller va putea găsi la Copenhaga un post în serviciul statului danez. Propunerea nu este însă o condiţie. Generoşii donatori sînt mînaţi de singura dorinţă de a „păstra omenirii pe unul din învăţătorii ei". Oferta este acceptată: „Curat şi nobil, precum daţi, cred că pot primi şi eu", răspunde poetul cu mîndrie. Darul oferit este depus pe altarul omenirii. Ce voluptate indicibilă încearcă poetul aflînd în viaţa reală bărbaţi deopotrivă cu marile caractere zugrăvite de el. Au luat oare fiinţă Don Carlos şi Marchizul de Posa? Jubilare nesfîrşită! Va putea azvîrli la o parte, îi scrie Schiller lui Korner, penibilele lucrări pentru editori, pentru a se consacra numai sie însuşi şi viitorului omenirii?

Libertatea cîştigată o foloseşte poetul pentru plăcerea şi studiul său. Zilnic se adună, în jurul mesei lui de prînz sau la cină, cinci tineri magisteri din Jena. Sînt cu toţii kantieni. Schiller însuşi începe să studieze sistematic filozofia lui Kant. Marea sinteză filozofică, în care culminaseră mai multe din tendinţele iluminismului, dăduse descripţia cea mai exactă pînă atunci a modului cum funcţionează activitatea teoretică şi activitatea morală a omului, raţiunea pură şi raţiunea practică. Puterile teoretice ale spiritului nu pot depăşi limitele experienţei. Kant găseşte fundamentul judecăţilor necesare şi universale ale ştiinţelor. Ştiinţele sînt posibile, nu însă şi metafizica, ale cărei concluzii sînt de-a pururi sortite contradicţiei: un motiv pentru care progresele metafizicii sînt imposibile. În analiza kantiană a raţiunii pure se îngroapă deci toate încercările nerodnice ale vechii metafizici. Acolo unde raţiunea teoretică ajunge la limitele puterilor ei apar afirmaţiile raţiunii practice, afirmaţiile ei normative, printre care cea mai de seamă este că omul nu trebuie niciodată considerat ca un mijloc, dar totdeauna ca un scop. Era găsită deci fundamentarea filozofică a luptei împotriva vechii exploatări. Kant urmăreşte cu atenţie şi aprobă mişcarea revoluţionară din Franţa, în care recunoaşte prima încercare a istoriei universale de a pune de acord statul cu exigenţele raţiunii; făureşte un proiect de pace perpetuă în care trebuia să-şi găsească sfîrşitul războaiele prădalnice ale feudalităţii. Între raţiunea teoretică şi raţiunea practică nu există însă o prăpastie de netrecut: frumosul în natură şi artă mijloceşte între ele, deoarece în frumuseţe se îmbină datele sensibilităţii, oferite cunoaşterii, într-o armonie, într-o organizare dominată parcă de un scop

şi, ca atare, de raţiunea practică. Toate puterile sufletului omenesc sînt aduse astfel să funcţioneze armonios în faţa spectacolului frumuseţii. Rezultatul este satisfacţia estetică, plăcerea cea mai înaltă şi cea mai deplină din cîte poate încerca spiritul omului.

A trecut un secol şi jumătate de cînd Immanuel Kant a încheiat lucrarea vieţii sale. Drumurile filozofiei n-au rămas acele ale lui Kant. A fost contestat apriorismul kantian, adică părerea că formele sensibilităţii şi ale raţiunii sînt înnăscute, adică nu decurg din datele experienţei, ca întregul cuprins al conştinţei omeneşti. Agnosticismul kantian, adică ideea că ştiinţa omenească este de-a pururi închisă în limitele experienţei, a fost şi ea infirmată de puterea fecundă a ipotezei în ştiinţele mai noi. Experienţa ea însăşi a fost mereu lărgită şi ceea ce părea că stă în afară de graniţele ei a fost treptat înglobat în cuprinsul acestei experienţe, după cum o dovedesc progresele mai noi ale astronomiei, ale fizicii, ale biologiei. În filozofia sa, Kant porneşte de la conştiinţa individuală a omului; el dispune şi de ideea speciei umane, din care face purtătorul şi agentul culturii; dar filozoful nu lucrează cu noţiunea societăţilor omeneşti particulare, cu popoarele, cu naţiunile, cu clasele sociale. Astfel, idealurile etice ale omenirii sînt derivate din conştiinţa individuală a omului, din raţiunea lui practică, dar nu din viaţa şi luptele societăţilor omeneşti particulare, aşa cum s-a întîmplat de fapt în istoria omenirii. Dar deşi limitele filozofiei kantiene sînt numeroase, nu i se poate tăgădui acesteia legătura profundă cu momentul ei istoric, adică cu momentul luptelor pentru libertate ale burgheziei în epoca pregătitoare a marii revoluţii burgheze, nici precizia şi exactitatea analizelor ei, nici înălţimea idealului ei moral. În teoria cunoaşterii, în etică şi estetică, Immanuel Kant, a adus contribuţii atît de serioase, încît întreaga mişcare filozofică în secolul următor scrierilor kantiene şi-a definit poziţiile în raport cu ele, deşi între timp nici teoria cunoaşterii, nici etica, nici estetica n-au mai putut rămîne la punctul de vedere kantian. „Apriorismul" nu mai poate fi primit de nimeni din acei care socotesc că toate fenomenele conştiinţei aparţin naturii şi nu vreunei intervenţii supranaturale, singura care ar putea explica prezenţa activă în conştiinţă a unor forme pe care nu le-a introdus acolo experienţa omului. În etică şi estetică, principiile orientării ştiinţifice în aceste domenii n-au mai fost deduse dintr-o ipotetică natură generală a omului, ci din poziţia lui istorică şi socială. Experienţa nu este exclusă ca metodă în filozofia lui Kant, dar asocierea ei cu idealismul reflectă o situaţie cunoscută în epocă, acea asociere a burgheziei insuficient dezvoltate a Germaniei, cu feudalitatea, pe care o întîmpinăm în atîtea opere germane reprezentative ale vremii, de pildă în episodul lui *Werther* sau al lui *Wilhelm Meister* în cercurile senioriale care îi patronează sau doresc să-i îndrumeze. Astfel, cu toate meritele ei în epocă, filozofia lui Kant a îmbătrînit în secolul şi jumătate în care influenţa universităţilor menţinea, cu destule greutăţi teoretice de altfel, influenţa şi prestigiul ei. Trebuie spus însă că impresia produsă de filozofia lui Kant asupra contemporanilor ei a fost atît de adîncă, încît nu este posibil să ne explicăm opera marilor scriitori în momentul trecerii de la secolul al XVIII-lea la al XIX-lea, opera lui Herder, a lui Goethe, a lui Kleist, a lui Novalis şi a multor altora, dacă nu ţinem seama de felul în care toţi aceştia s-au opus sau au urmat drumurile deschise de Kant.

Influenţa filozofiei kantiene a lucrat cu puteri hotărîtoare şi asupra lui Schiller. În scrierile de filozofie şi estetică, elaborate în epoca următoare bolii sale, dintre care cele mai însemnate sînt *Despre arta tragică* (1792), *Despre graţie şi*

demnitate (1793), *Despre sublim* (1793), *Scrisori despre educaţia estetică a omenirii* (1795), *Despre poezia naivă şi sentimentală* (1796) etc. Schiller ne apare ca un gînditor kantian, ca unul din acei care dezvoltă în consecinţe noi, interesante pentru etică şi estetică, poziţiile kantismului. În *Analele germano-franceze*, Karl Marx va face în 1843 următoarea adîncă observaţie: „După cum popoarele antice şi-au trăit istoria lor anterioară (*Vorgeschichte*) în imaginaţie, în mitologie, tot astfel noi, germanii, ne-am trăit istoria noastră ulterioară (*Nachgeschichte*) în *filozofie*. Sîntem contemporanii filozofici ai prezentului, fără să fim şi contemporanii lui istorici". Schiller porneşte şi el de la opoziţia dintre raţiunea pură şi raţiunea practică, dintre domeniul necesităţii şi al libertăţii, al instinctelor şi al datoriei morale, al sensibilului şi al inteligibilului. Lupta dintre aceste două principii alcătuieşte conţinutul artei *tragice*. Bucuria înălţătoare în care expiră spectacolul tragic provine din conştiinţa acelei puteri a libertăţii omeneşti, pe care ne-o transmite felul în care suportă eroul tragic soarta impusă naturii lui sensibile. Caracterul eroului tragic este *sublim*, ca unul care pare a nu avea altă lege decît aceea care rezultă din libera lui natură morală. În caracterele *frumoase* necesitatea se echilibrează însă cu libertatea, omul urmînd căile moralităţii pentru că află îndemnurile corespunzătoare chiar printre instinctele firii sale sensibile. Kant susţine că o acţiune n-are calitate morală decît atunci cînd ea este executată în luptă cu instinctele şi pasiunile, cu pornirile sensibile ale omului. O astfel de acţiune porneşte dintr-un caracter *demn*. Cînd însă acţiunea morală este executată din îndemnul firesc al omului şi manifestă armonia raţiunii cu sensibilitatea lui, spunem despre caracterul acestui om că este *graţios*. Este scopul educaţiei estetice a omenirii de a obţine această armonie a omului, de a-l înnobila astfel prin acţiunea artei încît el să poată executa binele moral nu prin luptă cu sine, ci prin acordul profund cu firea lui sensibilă, înălţată şi purificată prin acţiunea artei. Prin educaţia artistică va putea trece omenirea de la vechiul stat al necesităţii, al opresiunii şi al silniciei, la statul estetic, în care fiinţele omeneşti vor putea asigura libertatea prin simpla lor rafinare interioară, dobîndită în contemplaţia artei: viziune utopică asupra viitorului, menită să întrerupă şi să abată de la scopurile lor luptele societăţilor moderne pentru a-şi asigura condiţia libertăţii şi a dreptăţii. „Un astfel de idealism estetic filozofic, scria Fr. Mehring în 1905 (*Schiller*, în *Zur Literaturgeschichte*, ed. Praga 1933, p. 217), era un joc prin care unele spirite de elită îşi aureau tristele ziduri ale închisorii lor. Ar fi o sfidare aruncată maselor înfometate dacă am voi să le convingem că s-ar putea libera de cătuşe numai prin „graţioasa iluzie a libertăţii", oferită de artă".

Dacă Schiller consacră o parte atît de întinsă a meditaţiei sale problemei estetice, împrejurarea se explică prin nevoia poetului de a-şi cunoaşte şi consolida fundamentele creaţiei proprii. Studiul poeziei antice, dezvoltat într-o serie întreagă de traduceri din poeţii epici şi tragici ai vechimii, ca şi observaţia atentă a operei lui Goethe, scriitorul modern care i se părea că se apropie mai mult de prototipurile clasice, îl convinsese pe Schiller că nu acest fel al poeziei este cel mai potrivit cu firea, înclinaţiile, idealurile sale. Printr-o generalizare filozofică, în spiritul caracterizărilor lui Winckelmann, antichitatea i se părea lui Schiller acea epocă din cultura omenirii în care individul trăia în deplină unitate şi armonie cu sine însuşi şi cu natura. Această situaţie morală permitea poeţilor antici să dea creaţii pline de seninătate, naive. Civilizaţia modernă ruinase vechea unitate, pe care poeţii moderni o evocă în idilele lor, îi deplîng pierderea în elegii, biciu-

iesc lipsa ei în satire. Pentru că nu mai posedă unitatea naivă a tinereţii lumii, poetul modern o caută printr-o aspiraţie dureroasă şi aceasta explică sentimentalitatea lor atît de deosebită de vechea naivitate. Căutarea unităţii dezvoltă reflecţia şi astfel apare poezia filozofică, reprezentată de Schiller în mişcarea literară a timpului. Tratatul *Despre poezia naivă şi sentimentală* îi face deci limpede autorului, şi îi justifică, propria directivă a creaţiei sale.

În vremea în care se elaborau aceste idei, sănătatea lui Schiller era mereu încercată. Într-un rînd se gîndeşte că exerciţiul fizic, mai multă mişcare i-ar putea face bine. Îşi cumpără un cal cu care este văzut galopînd pe străzile liniştite ale Jenei. Dar îşi propune să-şi reia cursul la universitate şi pregătirea acestuia îl închide din nou în casă, încît în toate lunile de iarnă de la începutul anului 1793 nu îşi părăseşte decît de cinci ori odaia de lucru şi masa de scris. Îi veneau veşti îngrijorătoare, veşti de război. În timpul verii din 1791 se pusese la cale coaliţia austro-prusacă împotriva Franţei revoluţionare. În aprilie 1972 începe războiul. Aliaţii înaintează, dar la Valmy sînt respinşi şi obligaţi să se retragă. Trupele revoţionare ocupă Mainz-ul şi teritoriile Flandrei austriace. Între timp îi soseşte lui Schiller ştirea că a fost proclamat cetăţean de onoare al Republicii Franceze, în aceeaşi promoţie cu Klopstock, Washington, Kosciusko. Ştirea produce stupoare. La Weimar, doamna Schiller este întîmpinată de prietena lui Goethe, doamna von Stein, care o întreabă cu acrimonie: „Ce merite deosebite şi-a cîştigat soţul dvs. pe lîngă banditţii din Paris?“ Meritele lui Schiller erau acele ale poetului luptător pentru libertate. În realitate, proclamarea lui Schiller ca cetăţean de onoare al noii Republici Franceze alcătuia un omagiu tardiv. Autorul *Hoţilor*, al dramei burgheze *Intrigă şi iubire*, părăsise terenul luptelor pentru libertate şi recomanda acum cîştigarea libertăţii prin înnobilarea estetică. Consecinţa practică, vizibilă în atitudinile sale, o trage Schiller însuşi cînd, în 1793, după executarea lui Ludovic al XVI-lea şi, cîteva luni mai apoi, a Mariei-Antoaneta, şi o dată cu instaurarea regimului lui Robespierre, poetul retrage simpatiile sale revoluţiei franceze. Klopstock îl urmează pe acelaşi drum. Kant singur păstrează fermitatea principială.



ÎNAPOIEREA ÎN PATRIE

Boala continua să-l chinuiască pe Schiller. Ultimele lucrări literare îl istoviseră. Ce ar fi dacă s-ar înapoia pentru cîtva timp în Württemberg, spre a se odihni şi a-şi îngriji sănătatea? Ar putea să-şi revadă familia şi prietenii. Mama şi sora îl vizitaseră cu un an şi jumătate mai înainte. Dar pe tatăl lui, care devenise septuagenar, nu-l mai văzuse de unsprezece ani. Cum va reacţiona ducele în cazul înapoierii poetului în patrie? Ducele părea că nu mai acordă nici un interes cazului Schiller.

La începutul lui septembrie 1793, poetul porneşte spre patrie, însoţit de soţia lui. Se opreşte la Heilbronn, unde vechiul coleg von Hoven este instalat ca medic. Bătrînul Kaspar vine să-şi vadă fiul din primele zile. Un eveniment fericit întregeşte bucuria revenirii în patrie. Se naşte primul copil al soţilor Schiller, un băiat, Karl. Scrisoarea către Körner îl anunţă cu jubilare. Dar nevoia, perma-

nenta nevoie, se arată dintr-un ungher. Prietenul Göschen, editorul, n-ar putea să-i trimeată treizeci sau patruzeci de ludovici?

Regăsirea vechilor colegi şi amici nu-i face impresia cea mai bună poetului. Îi apar „ţărăniţi", provinciali. El însuşi îi prilejuieşte lui von Hoven o imagine a omului în mare progres moral. „Nu voi spune nimic despre sentimentele încercate cu prilejul revederii, scrie von Hoven, voi spune numai cum l-am găsit după o despărţire de mulţi ani. A devenit un alt om; înflăcărarea lui tinerească s-a potolit, a dobîndit mai multă demnitate în ţinută, în locul neglijenţei vestimentare de altădată a apărut o eleganţă distinsă şi statura lui firavă, paloarea şi înfăţişarea lui maladivă desăvîrşesc, pentru mine şi pentru toţi care l-au cunoscut altădată, interesul aparenţei lui. Din nefericire, plăcerea frecventării lui este adesea tulburată de proasta stare a sănătăţii lui; dar cînd se simte mai bine, cu ce abundenţă se revarsă bogăţia spiritului, cît de tandră se arată inima lui blîndă şi umană, ce vizibil se exprimă în toate vorbele şi faptele caracterul lui nobil, jovialitatea lui cam turbulentă altădată ce distinsă a devenit acum, chiar glumele lui au dobîndit demnitate. Pe scurt, a devenit un om perfect". Evenimentele din Franţa alcătuiesc tema tuturor convorbirilor. Schiller se găseşte acum în momentul schimbării sentimentelor sale faţă de revoluţie. El ştie că aceasta a fost produsul viţiilor vechiului regim, dar crede că îndreptarea trebuie aşteptată de la educarea poporului, în felul în care o arătau în aceeaşi vreme scrierile lui de filozofie şi estetică.

Revenirea în patrie este pentru poet revenirea către copilăria lui. Se duce să viziteze locurile acesteia. În gimnaziul din Ludwigsburg, vechiul lui preceptor Jahn îl introduce într-o sală de clasă. Unul dintre elevii acelui timp ni-l descrie pe poetul lui Don Carlos aşezîndu-se într-o bancă, sprijinindu-şi capul în mîini, cu un picior peste altul şi explicînd băieţilor o lecţie de logică şi retorică, apoi una de istorie într-o animaţie crescîndă, care îl face la un moment dat să se desfăşoare în toată înălţimea lui şi să pornească furtunos prin clasă. La Stuttgart, unde se mută după ce părăseşte Heilbronnul şi Ludwigsburgul, se duce să viziteze Academia militară. Murise ducele, „bătrînul Irod", şi vechile locuri ale adolescenţei lui îi erau acum deschise. Patru sute de tineri îl aclamă. Se aşează la masa lor, se întreţine cu mulţi dintre ei, şi, după-masă, asistă la jocurile şi exerciţiile gimnastice ale şcolii. La Stuttgart întîlneşte pe fostul coleg Danecker, devenit sculptor renumit, după ani de studii la Roma. Cînd intră în atelierul lui Danecker, acesta rămîne uimit şi fermecat de frumuseţea expresiei fostului coleg, marele poet. Momentul este fixat într-o scrisoare a lui Danecker, comentarul bustului executat de el cu această ocazie şi a împrejurărilor în care a lucrat: „Iată-l cu capul ridicat, cu faţa inundată de entuziasm, de iubire, de speranţe luminoase. I-am spus că pentru a păstra această expresie este nevoie să se găsească în juru-i cîţiva din cei mai buni prieteni ai lui cu care să se întreţină, în timp ce eu voi modela, căci mie îmi era imposibil să lucrez şi să vorbesc în acelaşi timp. O, dacă mi-aş putea aminti toate vorbele minunate desprinse de pe buzele lui! Din cînd în cînd mă opream din lucru, nu mai puteam continua, nu mai puteam decît să-l ascult".

Sentimentele pe care le trezeşte în jurul său stau într-un contrast izbitor cu acele încercate de el însuşi în legătură cu propria lui persoană. O scrisoare către Korner de la sfîrşitul anului 1793 vorbeşte despre boala lui, despre îndoielile cu privire la geniul lui, despre suferinţa nervilor lui, deveniţi prea sensibili la ceea ce i se părea a fi asprimea şi vulgaritatea mediului. La începutul anului următor, poetul se simte totuşi mai bine. Este o primăvară timpurie. La Stuttgart, în grădina

care îi înconjoară casa, au înflorit pomii. Vremea este plăcută şi caldă. În cele nouă luni de cînd a revenit în patrie a lucrat puţin, dar a făurit multe proiecte, pentru care admirabilul prieten, editorul Cotta, îi oferă mijloacele realizării. Se gîndeşte atunci să se înapoieze la Jena. Bătrînul Kaspar îi scrie: „Cît de mult am mulţumit Domnului că mi-a hărăzit să te văd, poate pentru ultima oară, dar cît trebuie să cîrtesc împotriva providenţei, care ne desparte acum din nou!" În mai 1794, Schiller se instalează din nou în faţa mesei lui de lucru din Jena.

WILHELM VON HUMBOLDT

Vine să-l viziteze din nou un tînăr care-şi manifestase şi altă dată afinitatea lui spirituală pentru Schiller. Este Wilhelm von Humboldt, descendentul unei familii de nobili prusaci. Are douăzeci şi şapte de ani şi trecuse prin învăţămîntul de filologie clasică al lui Heyne, la Göttingen. În 1789, cînd izbucnise Revoluţia franceză se entuziasmează de noile idei şi pleacă la Paris pentru a observa evenimentele din apropiere. Mai tîrziu sentimentele lui evoluează şi, încă din 1792, precizează poziţiile lui antirevoluţionare în scrierea *Ideen über Staatsverfassung durch die neue französische Constitution veranlasst (Idei asupra Constituţiei unui stat, prilejuite de noua Constituţie franceză)*. Wilhelm von Humboldt este unul din gînditorii germani ai vremii care face să evolueze iluminismul german către formula neoumanistă a armoniei personalităţii, unul din aceia care înlocuiesc idealurile revoluţionare prin aspiraţii etice şi estetice şi, prin această substituire, obţine de fapt anularea avîntului spre libertăţile publice ale burgheziei şi ale straturilor profunde ale poporului german. Schiller se găseşte pe cale de a executa aceeaşi evoluţie. Între poetul celebru şi tînărul lui emul se leagă o prietenie entuziastă, una din acele care au marcat, la anumite intervale de timp, întreaga desfăşurare a vieţii lui Schiller. Pînă cînd să pornească în noile lui călătorii în Franţa şi Spania şi să construiască o importantă operă de filolog şi cugetător, alternată cu preocupări politice, care fac din el reprezentantul Prusiei la Paris, apoi ministru al şcoalelor şi întemeietorul Universităţii din Berlin, Humboldt se instalează la Jena, pentru a rămîne în apropierea lui Schiller. Este un tînăr care manifestă o personalitate dintre cele mai complete. Friedrich-August Wolf, filologul care în 1793 publică renumitele „Prolegomena la Homer", îl caracterizează drept un reprezentant al *Kalokagatiei*, al idealului de bunătate şi frumuseţe, al sintezei etico-estetice formulate şi realizate de oamenii liberi ai Greciei clasice, dar mai cu seamă de aristocraţia ateniană în numele căreia vorbise Platon.

Humboldt îl mai vizitase pe Schiller, la Weimar şi Jena, în 1789 şi 1790. Ultima oară vine să-l vadă în 1793 şi, curînd după aceea, se instalează în preajma lui. Acum se depun în spiritul lui Humboldt impresiile, nutrite apoi din cunoaşterea tuturor scrierilor marelui său prieten, acele impresii şi rezultatele îndelungii reflecţii care vor da naştere studiului *Über Schiller und den Gang seiner Geistesentwicklung (Despre Schiller şi evoluţia gîndirii sale)*, 1830, o operă a bătrîneţii, temelia tuturor caracterizărilor de mai tîrziu ale marelui poet şi cugetător. Pînă să ajungă la sinteza sa schilleriană, Humbodt îşi notează impresiile lui despre poet în scrisori care, împreună cu cele primite de el, alcătuiesc unul din documentele cele mai elocvente asupra lui Schiller, în epoca următoare călătoriei sale în patrie.

Încă din septembrie 1794, Humboldt îi scrie, din Jena, prietenului său Brinckmann: „Stau de luni de zile, deși boala și alte neajunsuri m-au neliniștit foarte, sub o preocupare mai vie și mai interesantă decît toate cele care m-au putut stăpîni de multă vreme. Datoresc acest impuls lui Schiller, pe care îl văd zilnic și care este cel mai fecund cap existent sau, cel puțin, cel mai fecund din cîte cunosc. Ceea ce este minunat în el e precizia raționamentului filozofic, rigoarea morală, libertatea și grația sentimentului estetic, unite în el într-un chip minunat". Schiller pare a fi deci, deopotrivă, un reprezentant al Kalokagatiei, o personalitate armonioasă după idealul neoumanismului german. Cînd lipsește, pentru scurt interval, din Jena, Humboldt simte cu amărăciune lipsa prietenului: „Simt o mare lipsă departe de dumneata și gîndirea în comun a devenit pentru mine o asemenea trebuință, încît depărtarea prelungită pune în primejdie provizia mea de idei. De aceea mă refugiez în amintiri și folosesc partea cea mai bună a timpului meu gîndindu-mă la dumneata". Humboldt își exprimă încă o dată admirația: „Schiller a unificat în sine geniul poetic și cel filozofic". Acesta îi răspunde, trimițîndu-i noul său poem *Die Macht des Gesanges (Puterea Cîntecului)*. Humboldt îi răspunde: „Cum pot să-ți mulțumesc, iubite prietene, pentru înalta plăcere produsă de poemul d-tale? Din ziua în care l-am primit, sînt stăpînit de el în partea cea mai adîncă a minții mele; n-am citit și n-am gîndit niciodată ceva asemănător și mi-a fost dat să mi-l însușesc într-un fel care nu mi-a izbutit cu nici un alt poem, astfel încît simt cu putere că mă va urmări cu statornicie vreme îndelungată de aci înainte". Schiller mulțumește: „Scrisorile d-tale, iubite prietene, îmi sînt adevărate mîngîieri și, deși din ideea favorabilă pe care ți-o faci despre mine știu să scad partea datorită prieteniei, ele îmi slujesc ca o încurajare, de care am mai multă nevoie decît s-ar putea crede. Dorința și speranța de a face ceva pe gustul d-tale m-au înviorat și m-au întărit și în aceste lucrări poetice, după cum o vor face și în viitor. Îmi cunosc de altfel și posibilitățile și limitele mele în domeniul poetic". Omagiul admiratorilor, primit de atîtea ori de poet, nu se adresa unei încrederi în sine netulburate de nici o îndoială. Dimpotrivă. În mijlocul prețuirii generale, Schiller rămîne încă un suflet sfîșiat de multe contradicții. Reprezentantul Kalokagatiei este un om modern, omul epocii care se silea către o nouă orînduire. Este grandoarea lui.

E vremea în care Schiller își scrie poemele filozofice: *Das Reich der Schatten (Imperiul umbrelor)*, *Die Ideale (Idealurile)*, *Natur und Schule (Natură și Școală)*, *Der Tanz (Dansul)*, pe care le comunică pe rînd prietenilor, lui Korner, lui Goethe, lui Herder, lui Humboldt. Acesta din urmă pricepe frămîntarea prietenului și încearcă să-l consoleze: „Înapoierea d-tale statornică la poezie îmi produce o nesfîrșit de mare bucurie. Îți va face bine și dumitale, și această activitate a fanteziei îți va înviora și însenina singurătatea. Ce fericit ești, scumpe prietene, că păstrezi în d-ta o asemenea bogăție și că poți extrage din sufletul d-tale atît cît este necesar ca să poți umple o viață întreagă cu o frumoasă varietate de aspecte". Restul corespondenței lui Schiller cu Humboldt din această vreme aparține sferei de idei a pregătirii tratatului *Despre poezia naivă și sentimentală*. Poetul mărturisește învățatului său emul mai tînăr entuziasmul pentru poeții greci, pe care acesta din urmă, eminent filolog, îi putea citi în original. Totuși, poeții moderni n-au oare de rezolvat o temă proprie, alta decît imitația grecilor? Revenea încă o dată vechea dispută dintre partizanii anticilor și ai modernilor, la querelle des anciens et des modernes. Schiller se decide, în cele din urmă, ca un modern, ca un poet al timpului său. Humboldt îl

întăreşte pe acest drum. „Pe drumul lui Schiller, îi scrie Humboldt lui Korner, stă culmea cea mai înaltă a poeziei, nu ştiu încă dacă şi culmea ei accesibilă". Formula schilleriană a „poeziei filozofice" pune în adevăr o întrebare, pe care epocile literare înşiruite de la Schiller încoace n-au rezolvat-o în acelaşi fel. Care este valoarea poeziei filozofice a lui Schiller, văzută în lumina timpurilor?

LIRICA FILOZOFICĂ

Lucrările istorice şi filozofice îl abătuseră pe Schiller timp de mai mulţi ani de la poezie. Călătoria în patrie pusese un capăt acestei perioade, şi noua prietenie cu Humboldt, ca şi legăturile din ce în ce mai strînse cu Goethe, deschid din nou în Schiller izvorul lirismului, din care se revarsă expresii ale sentimentului şi ale cugetării, într-o îmbinare care fixează formula „liricei filozofice". Noile poeme apar fie în volumele succesive din *Musenalmanach*, fie în revista „Die Horen", pe care, începînd din 1795, Schiller o scoate la editorul Cotta.

Lirica filozofică fusese, încă de la începutul îndeletnicirilor sale poetice, genul cultivat de Schiller. Noua perioadă nu face altceva decît să-l consolideze, să-l îmbogăţească şi să-l impună ca un model pentru noua generaţie de poeţi. Holderlin, la începuturile sale, se va mişca în acelaşi cadru. Dar Schiller însuşi nu-l va găsi constituit ca forma lirică proprie iluminismului? Această mişcare a spiritelor n-a existat în primul rînd prin lirism. În timpul ei, poeţii nu doresc numai să cînte, ci să filozofeze şi să instruiască. O trăsătură de didacticism subliniază întreaga lirică a iluminismului. Voltaire, care a dus toate genurile literare ale secolului „luminilor" la forma lor cea mai expresivă, a creat şi modelul discursului filozofic în versuri. Alexander Pope, în Anglia, a mers pe acelaşi drum. Vîna lirică propriu-zisă părea istovită în operele poetice ale acestor doi scriitori. A trebuit ca, spre sfîrşitul secolului, să fie redescoperită poezia populară, cu toate farmecele spontaneităţii şi ingenuităţii ei, pentru ca sensul lirismului să se refacă în literaturile occidentale. Romanticii vor trage toate beneficiile regenerării poetice produse prin contactul cu inspiraţia populară. Lirica filozofică a cunoscut un moment de impopularitate în revoluţia romantică, dar poziţiile ei s-au refăcut ori de cîte ori a apărut un cap gînditor printre poeţi, adică ori de cîte ori experienţa vieţii s-a constituit pentru aceştia ca o problemă a cugetării. Este oare „lirica filozofică" o formulă contradictorie şi îşi propune oare o temă esteticeşte imposibilă? Întrebarea şi-a pus-o un tînăr poet romîn care, ajuns la capătul studiilor sale teoretice, după ce dăduse mai multe poeme de cugetare, a simţit nevoia să examineze şi să-şi justifice temeliile. Este vorba de Panait Cerna, care în teza sa germană de doctorat din 1910, *Die Gedankenlyrik*, a arătat că ideile pot deveni şi ele teme poetice dacă sînt adînc simţite, dacă sînt înviate prin întreaga substanţă de viaţă a poeţilor.

Este cazul poetului filozof Friedrich Schiller, cînd dă expresie gîndurilor frămîntate de el în epoca iniţierii sale kantiene. În această parte a operei lui Schiller, *ideea* devine *afect*, pentru că el o extrage nu dintr-o rece reflecţie asupra lumii, ci din zbuciumul inimii sale. Împrejurarea devine evidentă în energia debitului său poetic, în concizia sugestivă a maximelor sale, în simbolurile găsite din cînd în cînd. Poeţii ulteriori, poeţii romantici, vor vedea natura dintr-o mai mare apropiere şi vor simţi între ea si sufletul lor afinităţi mai ascunse, prin care mijloacele lor de

expresie se vor înnoi. Cîntecul romantic, liber de servituţile vechii retorice, mai spontan şi mai naiv, se va înălţa din adîncimi necercetate ale sufletului şi va umple cu farmecul lui lumea. Schiller este încă debitorul retoricei clasice. Epitetele lui nu pictează, nu individualizează aspectele lumii sensibile; ele sînt încă epitetele „ornante" ale tradiţiei. O culme de deal este încă *roşie-strălucitoare (röttlich-strahlend)*, soarele o luminează *drăgăstos (lieblich)*; o cărare este *plină de viaţă (belebt)*, corul păsărilor în ramuri este *voios (fröhlich)*; poetul iese afară din *închisoarea odăii (des Zimmers Gefängnis)*, se bucură de *balsamul aerului (der Lüfte balsamischer Strom)* şi privirea lui *însetată (der durstige Blick)* se desfată de *lumina dătătoare de puteri (das energische Licht)*. Culeg toate aceste exemple dintr-o singură poezie, *Der Spaziergang*, pe care Schiller o subintitulează cu numele unuia din genurile clasice: *elegie*.

Mai fericit în expresie este Schiller atunci cînd dă glas lumii lăuntrice a gîndirilor sale, pe care, atunci cînd le aşezăm în contextul lor de viaţă, le putem considera drept comentariul poetic al operei sale filozofice. Noua lirică filozofică a lui Schiller aparţine, prin şirul poemelor scrise de la 1795 înainte, epocii în care poetul se despărţise de idealurile revoluţionare ale tinereţii sale. Poetul crede a se putea refugia din faţa decepţiilor care-l asaltează, în lumea artei. Dar este arta un loc de refugiu? Nu este ea mai degrabă o putere activă a vieţii, prin care iubitorul ei cîştigă o poziţie faţă de problemele timpului său şi, împreună cu artiştii care-l desfată, timpul îşi elaborează prin ei soluţiile de viaţă necesare? Este curios faptul că poetul care manifestase o astfel de înţelegere a artei în toate dramele sale de pînă atunci, momente însemnate în luptele pentru libertate ale burgheziei germane, poposeşte acum într-o altă înţelegere a artei, în concepţia kantiană a artei ca produsul unei acalmii a sufletului, a unei suspendări a conflictelor lui prin activitatea armonioasă a facultăţilor, a sensibilităţii şi a inteligenţei, a imaginaţiei şi a raţiunii. Nesocotirea funcţiunii active a artei, adică în esenţă a sensului ei uman, era însă la Schiller semnul acelei amărăciuni, adeseori întîmpinate în naraţiunea vieţii lui, a durerii ascunse a unei conştiinţe înalte şi pure, pe care percepînd-o în implicaţiile afective ale noilor poeme, ne lăsăm cîştigaţi şi emoţionaţi. Un om deosebit, unul din sufletele cele mai profunde şi mai curate ale vremii sale, ne vorbeşte din aceste poeme. Acest om cunoaşte puterea cîntecului poetic, prin care fiinţa omenească este restituită sînului regenerator al naturii *(Die Macht des Gesanges)*. Pegas se poticneşte cînd este înhămat la car sau la plug, dar îşi desface aripile şi zboară către înălţimea albastră a cerului, atunci cînd este strunit de mîna pricepută a poetului *(Pegasus im Joche)*. Lumea artei este lumea zeilor, scutiţi de destinul omenesc care trebuie să aleagă între plăcerea simţurilor şi pacea sufletului. Razele acestora se unesc pe fruntea Uranidului. Prin artă atingem condiţia zeilor *(Das Ideal und das Leben)*. Totuşi, chiar în seria noilor poeme filozofice, putem asculta şi un alt glas, o altă învăţătură. Poezia *Metafizicianul (Der Metaphysiker)* vorbeşte de un oarecare Hans care construind turnul înalt al speculaţiei sale, uită că un astfel de turn trebuie să se sprijine pe pămînt, adică pe terenul ferm al experienţelor, şi că rostul lui nu poate fi altul decît de a mijloci o privire departe văzătoare către valea locuită de oameni. În fine, în *Idealurile (Die Ideale)*, poetul ne oferă confesiunea cea mai adîncă a frămîntării din aceeaşi vreme şi oarecum cheia noului ciclu al poemelor sale, împreună cu ultimul cuvînt al meditaţiei lui. Poetul deplînge pierderea idealurilor lui: „Au pierit idealurile care-mi umpleau inima beată de fericire". A pierit „dulcea credinţă în fiinţa născută din visul meu". Întocmai ca Pygmalion pentru care mar-

mura a înviat, poetul dăduse viaţă lucrurilor mute, copacului, razei şi izvorului. Pieptul lui se lărgise pentru a cuprinde în el întreaga lume. Dar ce mic şi sărac a fost rodul acestei îmbrăţişări! Iubirea nu-i mai dă fericirea de altădată. Setea de ştiinţă nu s-a îndestulat. Norii îndoielii au acoperit soarele adevărului. A văzut cununile gloriei aşezate pe frunţi nevrednice a le purta. În catastrofa generală a aspiraţiilor lui s-au salvat totuşi două credinţe nezdruncinate: credinţa în prietenie şi în valoarea activităţii. Un prieten a stat totdeauna lîngă el; munca lui de cercetător şi de poet n-a încetat niciodată. A stăruit în preajmă-i „mîna gingaşă a amiciţiei, aceea care vindecă rănile, împarte iubitoare cu tine poverile vieţii, aceea pe care ai căutat-o şi ai găsit-o de timpuriu". I se însoţeşte activitatea *(die Beschäftigung)*, aceea care „nu osteneşte niciodată, creează încet, nu distruge niciodată". Creaţia în atmosfera prieteniei, care se poate extinde pînă la cea mai largă iubire de oameni, în spiritul acesteia şi în serviciul omenirii întregi, este calea pe care o întrevede poetul în punctul cel mai înalt al meditaţiei sale. Schiller se găsea în pragul unei noi epoci de mari lucrări literare. În sufletul lui înflorea cea mai mare prietenie a vieţii lui, aceea pentru Goethe.

PRIETENIA CU GOETHE

Am văzut începuturile relaţiei lui Schiller cu Goethe. Au fost dificile şi tulburi. Facilitatea în raporturile omeneşti este adeseori un semn al superficialităţii lor. Sînt de preferat greutăţile în stabilirea lor; cînd adevăratul contact se va produce, se va putea spera că el va atinge straturile profunde. Este ceea ce s-a întîmplat cu Schiller şi Goethe: după dificultăţile de început s-a dezvoltat o prietenie iubitoare, statornică, fecundă. Stau alături doi oameni destul de deosebiţi ca înzestrare, ca pregătire, ca mod de a simţi şi de a gîndi; se poate spune că după ce s-au cunoscut şi au învăţat a se preţui, nici unul din ei n-a rămas la fel ca mai înainte. Adevărata prietenie primeşte şi oferă; este o legătură complimentară, din care vrea parcă să ia naştere un tip omenesc mai înalt şi mai complet. Nu mai pronunţăm deci separat numele lui Schiller şi Goethe; le pronunţăm împreună, ca pe al unei constelaţii tutelare. Vremea noastră primeşte încă lumina lor.

Goethe a descris o dată împrejurarea în care a luat naştere prietenia lui cu Schiller *(Glückliches Ereignis*, Juli, 1794). Naturalistul Batsch întemeiase la Jena o societate de cercetări. La una din şedinţele acesteia, Goethe ia parte înpreună cu Schiller. După terminarea şedinţei, cei doi pornesc împreună şi, între ei, se angajează o discuţie memorabilă, pe care Goethe a redat-o într-o pagină care merită a fi recitită: „Schiller s-a declarat interesat de cele ce auzise, dar observă cu înţelegere, cu pătrundere şi, în ce mă priveşte, într-un chip potrivit, că felul analitic *(zerstückelt)* de a trata natura, nu poate atrage pe nespecialist. Am răspuns că acest fel rămîne neconvenabil şi pentru iniţiaţi, dar că există şi o altă modalitate de a considera şi descrie natura, nu despărţită în elementele ei, ci ca pe ceva activ şi viu, ca pe un întreg care-şi determină părţile. Schiller şi-a exprimat dorinţa să înţeleagă lucrul acesta mai bine dar nu şi-a ascuns îndoiala; nu putea să înţeleagă că o modalitate ca aceea arătată de mine rezultă chiar din experienţă, aşa cum afirmasem. Ajunseserăm în dreptul casei lui Schiller şi convorbirea mă făcu să-l urmez în locuinţa lui.

I-am citit acolo cu animaţie poemul *Metamorfoza plantelor*[1] şi, prin cîteva trăsături caracteristice, am făcut să ia naştere în faţa ochilor lui o plantă simbolică. Schiller asculta cu mare interes şi cu voinţă hotărîtă de a pricepe; dar după ce am terminat scutură din cap şi zise: Asta nu este experienţă, asta este o idee. M-am oprit, oarecum contrariat, căci punctul care ne separa fusese indicat cu cea mai mare rigoare... Dar m-am stăpînit şi am răspuns: sînt foarte mulţumit că am idei fără să ştiu şi că le văd cu ochii". Se definiseră, astfel, două atitudini ale inteligenţei, aceea care nu vede alt drum al cunoaşterii decît drumul analizei, al despărţirii obiectului propus cunoaşterii în elemente separate unele de altele, şi drumul înţelegerii întregurilor ca unităţi care-şi determină părţile lor. Unii din comentatorii lui Goethe au văzut în metoda preconizată de Goethe o modalitate mistică, vizionară, a cunoaşterii. Nouă ni se pare însă a recunoaşte în precizările lui Goethe una din primele definiţii moderne ale dialecticii, ale acelei metode care priveşte lucrurile în ansamblul şi în interdependenţa lor dinamică, adică ale metodei menită să dobîndească prin Hegel şi apoi prin Marx, creatorul materialismului dialectic şi istoric, o influenţă hotărîtoare asupra gîndirii ştiinţifice mai noi. Schiller şi Goethe se găseau deci la doi poli opuşi ai cugetării. Dar faptul opoziţiei lor dovedea, după cum observă Goethe mai departe, că între ei trebuia să existe un factor mijlocitor, o posibilitate de relaţie. Dezvoltarea legăturii dintre ei şi colaborarea lor finală a dovedit această posibilitate.

Cîteva săptămîni după memorabila discuţie, Schiller, care înţelesese bine felul de a gîndi al lui Goethe, îi aduce omagiul lui şi-l defineşte: „Noua convorbire cu d-ta a pus în mişcare toată masa ideilor mele, căci a avut o temă care mă preocupă de ani de zile. În legătură cu anumite lucruri, despre care nu puteam fi de acord cu mine însumi, intuiţia spiritului d-tale a aprins o lumină neaşteptată în mintea mea. Îmi lipsea obiectul creator de idei speculative şi dumneata m-ai pus pe urma lui. Privirea dumitale, aşa de liniştită şi de curat aşezată asupra lucrurilor, nu te pune niciodată în primejdie să rătăceşti, aşa cum te ispiteşte speculaţia minţii sau imaginaţia arbitrară, lăsată în voia ei. În justa dumitale intuiţie este cuprins totul şi chiar mai mult decît poate căuta analiza, şi fiindcă întregurile există în mintea dumitale, bogăţia lor îţi rămîne ascunsă; căci, din păcate, nu cunoaştem decît ceea ce despărţim. Spirite de felul dumitale ştiu rareori cît de departe pătrund şi ce puţine motive au să împrumute ceva de la filozofie, care n-are decît de învăţat de la astfel de spirite. Filozofia poate numai să descompună întregurile date lor, dar datul însuşi nu este treaba analistului, ci a geniului..." Goethe era un geniu. Schiller însuşi, constrîns a urma mai departe calea comună a gîndirii analitice, îşi contestă această calitate... Dar Schiller nu era numai un filozof, un cercetător analitic, ca în studiile lui de estetică, dar şi un poet capabil să vadă la rîndu-i întreguri vii, caractere şi conflicte omeneşti, mari ansambluri sociale şi morale ale istoriei şi ale vremii lui. În această direcţie a creaţiei, puterea lui de a înţelege totalităţile umane, dacă nu şi acele ale naturii, era deopotrivă cu a lui Goethe. Dar modestia lui îl împiedică să-şi recunoască această facultate; este fericit că o poate atribui prietenului, cu acea uitare de sine care alcătuieşte graţia caracterului său.

Schiller îi inspiră stimă lui Goethe: „O plăcere curată şi un folos adevărat nu pot fi decît reciproce şi mă bucur că am prilejul să arăt ce a însemnat pentru mine convorbirea cu dumneata, de la care a început pentru mine o nouă epocă, şi

---

[1] Poem didactic în care Goethe expune ideile lui cu privire la dezvoltarea tuturor speciilor vegetale dintr-o plantă originară unică, *die Urpflanze*. Prin acest poem, Goethe pune temelia doctrinelor transformiste moderne.

cît sînt de mulţumit a fi mers, fără îndemnuri speciale, pe drumul nou, căci mi se pare că, după întîlnirea noastră nesperată, ne este dat să mergem mai departe împreună. Am preţuit întotdeauna seriozitatea rară şi cinstită, manifestă în tot ce scrii şi faci dumneata, şi aş dori să exprim dorinţa de a mă ţine la curent cu mersul spiritului dumitale, mai cu seamă din ultimii ani. Îndată ce ne-am clarificat reciproc punctele la care am ajuns, devine posibil să lucrăm împreună şi fără întrerupere de aci înainte". Dorinţa colaborării viitoare este vie şi în sufletul lui Schiller: „Pot acum spera, îi scrie acesta lui Goethe, că vom merge de aci înainte împreună pe drumul pe care ne este dat să-l mai parcurgem, şi cu un cîştig cu atît mai mare cu cît, într-o lungă călătorie, ultimii tovarăşi de drum sînt aceia care au să-şi spună mai multe lucruri". Trece ceva ca presimţirea unei despărţiri în această însemnare a lui Schiller. Ne găsim în august 1794. Schiller nu mai avea să trăiască decît un deceniu şi cîteva luni.

În septembrie, Goethe primeşte de la prietenul său cîteva manuscrise, printre care acel al tratatului despre *Sublim*. Goethe îi răspunde cu invitaţia de a veni să-l viziteze la Weimar, unde ar urma să locuiască în casa lui. Schiller îi răspunde cu o scrisoare dureroasă. Este un om bolnav: durerile nu-l lasă să doarmă în orele nopţii; este nevoit să se odihnească în timpul zilei; n-ar putea să se supună unui program şi să intre în rînduielile casei lui Goethe. Invitaţia acestuia n-ar putea fi acceptată decît dacă Goethe i-ar permite să fie bolnav în casa lui: „Mă rog numai pentru libertatea de a putea fi bolnav în casa dumitale". Vizita de două săptămîni se produce şi, la înapoiere, Schiller stă încă sub farmecul impresiilor primite: „Sînt din nou acasă, dar cu mintea mă aflu încă la Weimar. Îmi va trebui timp pentru a limpezi toate ideile pe care le-ai trezit în minte; nădăjduiesc să nu fi pierdut pe nici una din ele". În luna octombrie, Goethe îl invită din nou pe Schiller la Weimar, pentru a-l face să asiste la reprezentarea lui *Don Carlos*. Schiller îi trimite întîiul număr din „Die Horen", cu primele capitole ale *Scrisorilor despre educaţia estetică*. Goethe îi răspunde cu constatarea acordului lor spiritual. La începutul lui decembrie, Schiller primeşte primele cărţi din *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, pe care le citeşte cu pasiune şi le comentează într-un şir numeros de scrisori. La începutul anului următor cei doi prieteni se felicită. O nouă invitaţie este adresată lui Schiller, dar acesta se simte în februarie 1795 atît de bolnav, încît nu-i poate da urmare. Către sfîrşitul lunii vremea s-a îndreptat şi Schiller se simte din nou mai bine, se aşează la lucru: „Ce dependenţi sîntem de forţele naturii, în ciuda autonomiei cu care ne lăudăm, şi ce puţin preţuieşte voinţa noastră, cînd natura nu ne ajută!" O rază de soare a pus din nou puterile creaţiei în mişcare. Dependenţa atît de puternică faţă de natură este simţirea unui bolnav. Schiller luptă din greu cu sănătatea lui mereu ameninţată. În august 1795 se simte din nou rău, dar nu-şi părăseşte lucrările. Obligaţiile faţă de editorul Cotta îl fac să nu părăsească, nici măcar pentru o clipă, masa lui de lucru. La începutul lui octombrie, Goethe îl revede la Jena şi ia cu sine manuscrisul ultimelor poezii ale lui Schiller: „Amestecul lor de intuiţie şi abstracţie, propriu naturii d-tale, se arată în echilibrul lor desăvîrşit, şi toate celelalte virtuţi poetice apar şi ele în frumoasă rînduială". Schimbul scrisorilor şi al manuscriselor continuă cu regularitate neîntreruptă între cei doi scriitori. În decembrie, Goethe îi comunică prietenului proiectul *Xeniilor* din care îi trimite şi primele epigrame, împreună cu invitaţia de a i se alătura în colaborare. Invitaţia este acceptată. Cei doi amici urmează să se revadă în curînd pentru realizarea proiectului. Nu va trece o zi fără o epigramă. *Nulla dies sine epigrammata*.

XENII, TABULE VOTIVE, BALADE

Este vreme de război. Francezii au pătruns în Germania, respingînd armatele austriace pornite împotriva Revoluţiei. Cotta îi scrie poetului că francezii se găsesc în Pădurea Neagră şi îngrijorarea stăpîneşte ţara, astfel încît proiectele lui editoriale mai trebuie amînate. Schiller îi răspunde, cerîndu-i informaţii despre familie. Din Weimar, Goethe îi comunică prietenului că francezii, după ce au silit pe austrieci să se retragă la Gmünden, au ajuns în Bavaria, la Würzburg, şi au stabilit grele impozite de război. La Franckfurt s-au produs mari distrugeri şi populaţia trebuie să livreze cantităţi însemnate de alimente şi alte materiale. Au fost necesare recrutări în Boemia şi Galiţia, de unde au fost înrolaţi treizeci de mii de oameni. Schiller însuşi află că Stuttgartul a fost bombardat şi zidurile oraşului au fost distruse. Cotta înştiinţează încă o dată despre trista soartă a Württembergului. După un an de mare tulburare, în mai 1797, ostilităţile încetează: este semnată pacea de la Regensburg.

Deşi epoca este atît de puţin fabvorabilă lucrărilor literare, Schiller nu încetează să le continue pe ale sale. Trebuie să scrie neîncetat pentru sumarele revistelor. De multă vreme, poetul trecuse în fruntea unor publicaţii periodice, prin care spera să înalţe atmosfera literară a ţării şi să obţină baza materială a existenţei sale. În 1782—1783 publicase „Württembergisches Repertorium". În 1785 apăruse „Rheinische Thalia", continuată ca „Thalia" între 1786 şi 1791, şi cu „Neue Thalia" în 1792—1793. La începutul anului 1795 apar „Die Horen", cel mai important dintre periodicele schilleriene de pînă atunci, care nu va trăi decît trei ani, după care va urma „Almanahul Muzelor" (Musenalmanach), cu apariţie anuală pînă în 1800. Toată producţia lui Schiller în acesastă vreme este consacrată periodicelor sale, pe care le îngrijeşte nu numai ca redactor, dar uneori şi ca administrator şi expeditor. O scrisoare către Körner, din noiembrie 1796, ni-l arată pe poet făcînd singur pachetele, pentru a asigura acurateţa operaţiei.

Apariţia „Horelor" stîrneşte multe comentarii, mai ales nefavorabile. Ceea ce Schiller voia să introducă în viaţa literară a Germaniei se izbeşte de neînţelegerea şi platitudinea mediului intelectual, căzut acum la unul din nivelurile lui cele mai joase. După marea epocă a iluminismului înfloritor şi după avîntul uneori destul de tulbure al anilor de Sturm und Drang, urmase o vreme de producţii mediocre şi superficiale. Scena germană era dominată de piesele lui Iffland şi Kotzebue, dispărute astăzi de multă vreme din repertoriu. Nici un nume nou mai de seamă nu se anunţa. Propria producţie a lui Schiller, ca şi aceea a lui Goethe, cu toate succesele de stimă pe care le obţineau, nu găseau drumul către publicul cel mai larg. Aţipirea în filistinism era caracteristica noii epoci. Începea, după înfrîngerea avîntului revoluţionar al burgheziei în numele căreia vorbiseră Lessing, Goethe şi Schiller la începuturile lor, epoca pe care Marx o va numi „mizeria germană", *die deutsche Misere*. Schiller reacţionează şi vrea să impună gustul speculaţiilor înalte ale minţii, o artă cu un conţinut uman bogat, în formele perfecte ale clasicismului. Filistinii opun neîncrederea lor. Unii nu văd în scrierile filozofice ale lui Schiller decît o simplă „frazeologie".

Atunci are Goethe ideea *Xeniilor*, epigrame compuse dintr-un hexametru şi un pentametru, după modelul lui Marţial, care folosise mai întîi cuvîntul: daruri adresate unui oaspete străin. Schiller se asociază acestei idei, şi astfel se realizează colabo-

rarea dorită de cei doi poeţi. Deşi multe *Xenii* au fost scrise de cei doi autori împreună, în sensul că ideea unuia din ei a fost exprimată de celălalt sau că fiecare din ei a compus cîte unul din cele două versuri ale epigramei întregi, a existat totuşi mijlocul ca fiecare poet să-şi recunoască bunul lui propriu şi să-l rînduiască mai apoi în opera lui originală. Astăzi, cînd citim *Xeniile*, aşa legate cum au fost, prin stilul lor aluziv, de oamenii şi împrejurările vremii, nu ne mai putem bine reprezenta virulenţa lor, aşa de viu simţită în epocă. Le citim deci mai mult ca pe nişte documente, în care descoperim portretul satiric al cîte unuia din notabilii zilei. Iată-l pe contele Stolberg, reprezentantul unei concepţii teologic-finaliste, căruia i se spune cu ironie amară în *Teologul*: „O, cîtă cinstire merită creatorul lumilor care, creînd pluta *(der Korkbaum)* a născocit îndată şi dopul". Sub titlul *Profetul*, este evocat teologul Lavater, creatorul ştiinţei atît de discutabile a „fiziognomiei": „Păcat că natura a făcut din tine doar un om, căci a existat materie şi pentru un om de treabă şi pentru un ghiduş". Lui Jean Paul Richter, scriitorul cu o fantezie atît de bogată, i se spune „Dacă ai fi cerut sfat de la bogăţia ta, numai pe jumătate cît altul cere de la sărăcia lui, ai fi fost vrednic de admiraţia noastră". Unui profesor din Halle, editorul unor *Anale de filozofie*, i se face observaţia distructivă: „Greu este drumul adevărului şi anevoios să-l urcăm, dar nu ne place să-l străbatem călare pe măgar". Una din victimele *Xeniilor*, mai statornic urmărite, este Nicolai, librar şi publicist filozofic din Berlin, model al unui filistinism agresiv, stigmatizat o dată în muşcătoarea epigramă: „Dacă vrei să distrugi tot ce nu e potrivit cu natura ta, atunci, o, Nicolai, jură moarte mai întîi frumosului în lume". Uneori sînt caracterizaţi nu numai oameni, dar şi situaţii generale, ca de pildă în epigrama intitulată *Caracterul naţional german*, elocventă pentru aspiraţia către libertate, neadormită în sufletul poetului: „Speraţi zadarnic, germani, să deveniţi o naţiune; pentru aceasta este nevoie să vă formaţi mai întîi ca oameni liberi".

Xeniile se numără cu sutele. Poeţii lor le consideră ca o lucrare necesară, prin acţiunea lor salubră, amuzantă desigur, dar nu destul de însemnată pentru a-i face să uite proiectele lor esenţiale. De aceea, Goethe îi scrie lui Schiller, către sfîrşitul anului 1796: „Trebuie să ne consacrăm unor opere mai demne şi, spre ruşinarea adversarilor noştri, să scoatem din natura noastră proteică forme ale binelui şi ale nobleţii". Goethe compunea acum poemul epic *Hermann şi Dorothea*; se gîndea să reia proiectul lui *Faust*. Schiller nota scenariul lui *Wallenstein*, începea să scrie baladele sale, în emulaţie cu prietenul său; compunea, de cele mai multe ori tot în forma epigramatică a *Xeniilor*, maximele întrunite sub titlul *Tabule votive (Votivtafeln)*.

În anii din urmă, ocupîndu-mă cu alcătuirea unui *Dicţionar de maxime*, menit să grupeze pentru cititorul de astăzi mărturiile înţelepciunii vechi şi noi, am găsit un izvor preţios în „tabulele votive" ale lui Schiller, testimoniul expresiv al ideilor şi caracterului său. Iată care este pentru Schiller, *Datoria fiecăruia*: „Sileşte-te mereu către întregime, şi dacă nu poţi deveni tu însuţi ceva întreg, uneşte-te cu un întreg ca membru slujitor al lui". Devotamentul pentru o mare cauză comună nu poate fi mai convingător exprimat! Iată ce este *Demn de încredere*: „Vă pot spune, cinstiţi prieteni, în cine trebuie să credeţi: credeţi în viaţă, te-nvaţă mai bine ca oratorul şi cartea". Adversarul poate fi de folos omului de bună-credinţă: „Drag mi-e prietenul, dar şi duşmanul îmi poate fi de folos; prietenul mi-arată ce pot face, duşmanul ce trebuie să fac". *(Prieten şi duşman)*. Alte tabule au cuprins estetic. Iată ceea ce s-ar putea numi drama expresiei: „De ce spiritul viu nu se poate

arăta spiritului! *Vorbeşte* sufletul, vai! *Sufletul* nu mai vorbeşte". În cristalizarea expresiei se suspendă curentul viu care a produs-o. Poeţii încearcă uneori cu durere această situaţie. Totuşi, nu există alt mijloc al comunicării decît limba, căci ne spune tabula următoare: „Fie-ţi limba ceea ce este corpul pentru îndrăgostiţi. Numai el separă şi uneşte fiinţele". Maestrul se arată în ceea ce spune, dar şi în ceea ce tace: „Cunoaşte pe orice meşter după ceea ce exprimă; pe meşterul stilului după ceea ce înţelepţeşte ascunde". Faţă de artistul adevărat, diletantul pune la contribuţie numai virtuţile limbii. „Pentru că ţi-a reuşit un vers într-o limbă cultă, care compune poetic şi gîndeşte pentru tine, crezi că eşti poet în adevăr?" În scăpărările tabulelor votive ale lui Schiller se luminează o parte întinsă a personalităţii şi ideilor omului atît de integru, a artistului atît de scrupulos.

Se asociază acestor lucrări baladele. Cei doi prieteni sînt în emulaţie. Goethe scrie *Zeul şi Baiadera*, *Ucenicul vrăjitor*, *Logodnica din Corint*. Schiller îşi alege temele baladelor din lumea antică sau din cea medievală, compunînd pe rînd *Inelul lui Polykrates*, *Mănuşa*, *Cocorii lui Ibykus*, *Cufundătorul*, *Cavalerul Toggenburg*, *Forja*; în anii următori adaugă ciclului baladelor *Chezăşie*, *Lupta cu balaurul*, *Hero şi Leandru*, *Contele de Habsburg*.

Genul baladelor se impusese în literaturile occidentale, mai cu seamă în literatura engleză şi germană, de cînd Percy publicase baladele folclorice scoţiene şi Herder culesese, la rîndu-i, o mulţime de alte compuneri narative versificate în ale sale *Cîntece populare* (*Volkslieder*). Bürger dăduse şi el un număr de balade pe motive populare, printre care renumita *Lenore*, în volumul de poezii din 1789, recenzat de Schiller cu acrimonie. Formele familiare de limbă ale lui Burger, întregul ton al debitului său poetic îi displac lui Schiller, care cere poetului înălţime în expresie, demnitate clasică. Bürger voia să treacă drept un poet „popular" dar această aspiraţie care nu putea să nu primească aprobarea poetului aţintit către sarcina înălţării spirituale a întregului său popor, nu trebuie să rătăcească în facilitate şi trivialitate. Năzuinţa spre zonele superioare ale inspiraţiei, dorinţa de a impune publicului său concepţiile cele mai generale ale minţii şi sentimentele în legătură cu ele caracterizaseră poezia lui Schiller pînă atunci. În aceste compuneri vorbise un poet-filozof. Nu era aceasta însă primejdia acestei producţii lirice, ameninţată să se piardă în abstracţie şi în didacticism? Nevoia de a regăsi viaţa, concretul sensibil, nu adormise niciodată în sufletul lui Schiller. La 14 septembrie 1797, el îi scrie lui Goethe: „De două lucruri are nevoie poetul şi artistul: să se ridice deasupra realităţii şi să rămînă în interiorul sferei sensoriale. Numai cînd aceste două cerinţe se întrunesc avem de-a face cu artă estetică. Cînd are o natură nefavorabilă, lipsită de formă, se poate întîmpla ca poetul să părăsească terenul realităţii şi al simţurilor şi să se piardă în idealism şi, dacă inteligenţa lui este slabă, să devină fantastic; dar se poate întîmpla ca, silit de firea lui, să rămînă în zona sensorială şi pe terenul realităţii, în sensul mărginit al realismului şi, dacă fantezia îi lipseşte cu totul, să devină plat şi vulgar. În ambele cazuri poetul n-are valoare estetică". Schiller cunoaşte deci bine îndoita condiţie a artei, înţeleasă ca reprezentare a ideii prin imagini sensibile, şi s-a silit tot timpul către realizarea echilibrului estetic. Totuşi, în poezia lui filozofică, precumpăneşte ideea. Poetul dorea deci o formă nouă a creaţiei, prin care să poată atinge în chip mai palpabil terenul realităţii sensibile. Această nouă formă poetică o realizează baladele.

Niciodată Schiller nu dăduse, în poeziile lui anterioare, dovada unei acuităţi sensoriale mai mari în evocarea naturii, a apei, a focului, a mării, a lanurilor de grîu,

a oamenilor văzuţi în realitatea lor fizică şi a unora din îndeletnicirile lor. Impresiile acesteia sînt topite în baladele schilleriene, într-o naraţiune rapidă şi exactă, din care ies la iveală caractere omeneşti tipice, tablouri de epocă, şi se lămureşte un tîlc general, o idee morală de mare însemnătate. Baladele lui Schiller sînt „ilustraţii", „exemple", în sensul dat acestor cuvinte încă din antichitate. Niciodată poetul nu povesteşte numai pentru a povesti, ci totdeauna pentru a ilustra prin fabulaţia sa o concepţie generală a spiritului sau o vedere adîncă asupra substratului moral al uneia din epocile istorice ale omenirii. Antichitatea este zugrăvită cu penetraţie prin credinţa ei în destin *(Inelul lui Polykrates)*, în ordinea morală a lumii, aşa cum vechea tragedie o arată restabilindu-se după atentatele crimei *(Cocorii lui Ibykus)*, în cultul prieteniei *(Chezăşia)*. Lumea medievală, a feudalităţii, este o lume a cruzimii *(Forja — Der Gang nach dem Eisenhammer)*, chiar cînd se asociază cu formele sociabilităţii rafinate a curteniei *(Mănuşa)*, a arbitrarului şi abuzului *(Cufundătorul)*; dar în această lume au putut înflori caractere brave *(Lupta cu balaurul)* şi sentimente pline de poezie *(Cavalerul Toggenburg)*. Lumea antică şi cea medievală lăsaseră despre ele testimonii elocvente în unele din naraţiunile autorilor sau ale poporului, în textele scriitorilor de „istorii" sau în baladele populare, pe care Schiller le foloseşte cu libertate faţă de ele sau le îmbogăţeşte prin compuneri noi, dar în spiritul lor. Nu putem întreprinde aici un studiu de izvoare, şi nici n-ar fi necesar, deoarece Schiller n-a urmărit în baladele sale o operă de erudiţie, ci, independent faţă de sursele lui, a dorit numai să intereseze şi să mişte pe cititor prin evocarea vremurilor vechi, în care oamenii au suferit ca totdeauna, dar s-a refăcut necontenit pentru ei credinţa în dreptate, în fidelitate, în valoarea sufletelor viteze şi pure. Despre astfel de lucruri, constitutive pentru cultura morală a omenirii, ne vorbeşte întîmplarea felului în care se denunţă singuri asasinii poetului Ibykus, la vederea cocorilor martori ai crimei lor; apoi povestea prizonierului siracuzan în luptă cu elementele naturii, pentru a-şi salva prietenul lăsat chezăşie în puterea tiranului; apoi naraţiunile cu teme medievale în care un erou brav execută porunca crudă a unui feudal odios, se cufundă cu preţul vieţii, mînat de curatul lui sentiment cavaleresc, în valurile mării pentru a pescui cupa azvîrlită de mîna stăpînitorului, se luptă învingător cu balaurul, dar, într-o altă împrejurare, un frate bun al acestor cavaleri, tînărul şi frumosul Fridolin, se salvează prin nevinovăţie şi pietate din cursa întinsă lui de feudalul care-l trimite, ca victimă, oamenilor atroci, meşterii fierari de la forja castelului. Antichitatea este epoca destinului, înţeleasă de filozofii ei ca legalitatea morală care conduce lumea. Oamenii pricep destinul, dar n-au găsit încă mijloacele pentru a lupta cu el. Asprimea omenească a crescut în feudalitate, dar în cultura cavalerească s-au ivit suflete brave şi luptătoare prin care bestialitatea impilării poate fi uneori înfrîntă sau cel puţin ocolită. Acest sens activ al vieţii se va dezvolta de aci înainte în cultura popoarelor moderne, în luptele lor pentru libertate şi justiţie. Baladele schilleriene ne oferă viziunea cîtorva verigi de la începutul marelui lanţ de victorii sociale şi morale ale omului, ale acelui lanţ care va trece şi prin marele suflet al lui Schiller.

Cititorii s-au lăsat mişcaţi de povestirea baladelor, de importanţa semnificaţiei lor. În conştiinţa literară a germanilor, de-a lungul generaţiilor, Schiller a trăit, ca poet, mai ales prin baladele lui. Astăzi încă recunoaştem în ele una din părţile cele mai valabile ale creaţiei lui Schiller.

ULTIMII ANI

Încă din 1797, Schiller anunţa progresele realizării dramei istorice *Wallenstein*. În mica locuinţă cu grădină, pe care şi-o cumpără la marginea oraşului, trecătorii puteau vedea, pînă la ore înaintate ale nopţii, fereastra luminată a camerei de lucru şi silueta poetului mişcîndu-se fără odihnă. Deşi activitatea poetului trebuia să se împartă între redactarea revistelor sale şi desăvîrşirea noii lui drame, aceasta înaintează în cursul anilor următori, încît prima ei parte poate fi reprezentată la sfîrşitul anului 1798, pe scena teatrului din Weimar, renovat. Celelalte două părţi ale dramei sînt terminate de asemenea şi reprezentate în primăvara anului următor. Noi proiecte dramatice se formează în spiritul poetului, care doreşte să li se consacre în întregime. Hotărîrea aceasta îl face pe Schiller să se mute din nou la Weimar, pentru a se găsi în apropierea teatrului unde urmau să se reprezinte noile lui piese, apoi să renunţe la orice activitate redacţională. Noua aşezare a poetului la Weimar era uşurată de faptul că, încă din 1793, el renunţase de a mai ţine cursuri la Universitatea din Jena. După cum dorise totdeauna, Schiller îşi propune să trăiască numai ca poet. Lucrul devenea posibil prin producţia lui dramatică, asigurată acum de favoarea arătată ei de public şi de toate teatrele germane, ca şi prin noile contracte editoriale, prin care scrierile poetice, istorice şi filozofice ale lui Schiller vor vedea de-aci înainte, pe rînd, lumina tiparului, în volume succesive, temelia operelor lui complete de mai tîrziu.

Aşezat, mai întîi, într-o locuinţă trecătoare, apoi în casa cumpărată în apropiere de Goethe, Schiller se consacră acum numai lucrărilor literare. Aşa apar şi sînt reprezentate, la scurte intervale unele după altele, tragedia *Maria Stuart*, tragedia romantică *Fecioara din Orléans*, tragedia cu coruri *Logodnica din Messina*, spectacolul *(Schauspiel) Wilhelm Tell*, ultimele poezii ale lui Schiller. În afară de aceste lucrări originale, Schiller prelucrează pentru scena din Weimar, în acelaşi timp, *Nathan* al lui Lessing, *Turandot* al lui Gozzi, *Ifigenia* lui Goethe, *Macbeth* de Shakespeare, traduce *Fedra* lui Racine, comediile *Nepotul ca unchi* şi *Parazitul* de Picard. În ultimele luni de viaţă începe să scrie o nouă dramă, din istoria Rusiei, *Demetrius*, rămasă neterminată. Este o producţie imensă, faţă de scurtul interval de timp consacrat ei, vreo şase ani, deseori întrerupţi de boală, cu aşezări la pat de săptămîni întregi, după care urmau alte săptămîni de istovire. Poetul este însă un mare muncitor. Goethe i-a rămas în toată această vreme prietenul credincios, cititor al noilor opere, atît de atent faţă de tot ce privea pe amicul său, încît, cînd nu se puteau vedea, corespondenţa lor continuă prin scurte misive, mărturisind totdeauna un sentiment devotat şi călduros. Urmărindu-l de aproape, Goethe a explicat, odată, sfîrşitul prematur al prietenului, prin felul de a munci al acestuia. În timp ce el însuşi, Goethe, lăsa o operă să se maturizeze în spiritul lui şi nu scria decît în momentele de bună dispoziţie, atunci cînd simţea că opera s-a închegat şi cerea să fie exprimată, Schiller era de părere că actul creaţiei poetice poate fi un act de voinţă, condus cu energie, chiar împotriva ostenelii şi a bolii. Începea să scrie, o dată cu lăsarea serii şi continua în cursul nopţii susţinîndu-se prin abuz de cafea, lăsîndu-şi capul să-i cadă pe braţe cînd era cu totul ostenit, şi adormind pentru cîteva momente. Stabilise şi o asociaţie curioasă de deprinderi, remarcată şi povestită tot de Goethe, care, găsindu-se odată singur în odaia de lucru a prietenului, a simţit cum îl înfăşoară o aromă bizară, un eter subtil dar atît de leşinător, încît a trebuit să deschidă în grabă ferestrele, pentru a se înviora. Doamna

Schiller, intrată atunci în odaie, i-a explicat lui Goethe că soţul ei îngrămădea în saltarul mesei de lucru mere putrede şi pretindea că nu poate lucra dacă nu simte emanaţia lor. Ardeau lămpile cu petrol, feştilele lumînărilor trebuiau retezate de mai multe ori în timpul nopţii. Acolo, în atmosfera confinată a camerei de lucru, pe cînd familia dormea de multă vreme, se consuma în fiecare noapte drama creaţiei lui Schiller. Un om înalt, cam adus de spate, tuşind adeseori, simţind dificultăţi de respiraţie, dureri de coaste şi pîntece, construia o operă solidă, clară şi adîncă, purtătoarea unui mesaj de prietenie între oameni.

Venea dimineaţa şi poetul se refăcea cu greutate din agonia nopţii. Se regăsea cu fericire în mijlocul familiei, sporită pînă în 1804, cu al patrulea copil. Este un soţ şi un tată iubitor. În octombrie 1799, după naşterea celui de al treilea copil, doamna Schiller se îmbolnăveşte grav, cu febră mare şi delir, timp de săptămîni. Schiller o îngrijeşte cu devotament în intervalul lunii întregi, în care se părea că Lotte nu va mai trăi, dar îşi pregăteşte astfel propriile lui încercări fizice de mai tîrziu. Martorii vieţii lui Schiller l-au descris adeseori în mijlocul familiei. Unul din ei îl surprinde jucîndu-se cu copiii, alergînd de-a buşilea în jurul odăii, în mare animaţie generală. Cînd este bolnav, cere să-i fie aduşi copiii, îi priveşte cu emoţie şi-i îmbrăţişează cu durere. O, dacă ar putea trăi măcar cincizeci de ani, pentru a le putea asigura, prin munca spornică a nopţilor, condiţiile necesare în epoca educaţiei lor! Viitorul familiei îl îngrijorează. Ducele îi sporeşte pensia anuală la 400, apoi la 800 de taleri anual. Se face, prin cancelaria ducală, o intervenţie la curtea din Viena, în urma căreia i se acordă poetului un titlu nobiliar, menit să pună la adăpost familia poetului, în cazul uşor de prevăzut al dispariţiei lui premature. Era un demers cu totul obişnuit în condiţiile mecenatismului vremii, cînd nici un scriitor sau artist nu puteau încă trăi din singurele venituri ale operelor lor. Schiller nu este însă de loc un curtean. Instalat de doi ani la Weimar, poetul îi scrie doamnei von Stein, rugînd-o să intervină la curte, pentru a nu fi invitat în cercul ei, motivîndu-şi dorinţa prin starea atît de precară a sănătăţii, dar adăugînd îndată: „În ce mă priveşte, şi după cum mă cunoaşteţi, nu sînt doritor de nici o distincţie care nu este personală, adică de nicio distincţie care n-ar răsplăti meritul personal, ci apartenenţa la o clasă, la o categorie sau la o coterie". Schiller era un caracter foarte independent, dar era atît de greu să fii independent în vremea absolutismului şi a micilor tirani care domneau, cu puteri neîngrădite, în ţările lor straşnic controlate!

Publicul care nu-l putea face să trăiască pe Schiller îi da însă toate dovezile admiraţiei şi iubirii lui. Este foarte popular, observă actorul Genast, mai popular decît Goethe. Premierele tuturor pieselor sînt adevărate triumfuri. La Leipzig, unde asistă, în septembrie 1801, la a doua reprezentaţie a *Fecioarei din Orléans*, este aclamat după primul act şi, cînd reprezentaţia se termină, o mulţime descoperită se adună în faţa teatrului, pentru a saluta încă o dată pe poetul care trece prin mijlocul ei ca un erou al naţiunii. La Lauchstadt, unde venise să se odihnească în lunile de vară, studenţii din Halle, Leipzig şi Jena, care organizaseră un bal, află despre prezenţa poetului în localitate, se duc să-i cînte în faţa ferestrelor: apoi o deputaţie i se prezintă şi-l invită să ia parte la festivitatea lor. Schiller este oarecum constrîns să o urmeze şi, acolo, în sala care răsună de aclamaţii, un student, ridicat deasupra celorlalţi, recită o strofă din *Cîntecul Bucuriei*. După o oră, în timpul căreia poetul arată tinerilor prieteni că entuziasmul ar trebui să devină o stare morală, permanentă şi generală, a publicului german, poetul este condus în cîntece acasă; dar către dimineaţă, ei revin pentru a-i cînta un imn al aurorii. Pretutindeni unde se arată,

poetul primeşte omagiul public, ca şi Goethe, dar, după cum îşi aminteşte Genast, în timp ce poetul lui *Werther*, al lui *Götz* şi al lui *Faust* primeşte saluturile mulţimii, cu capul ridicat, într-o atitudine plină de mîndrie regală, ca pe ceva de la sine înţeles şi care i se cuvenea pe deplin, Schiller înaintează prin rîndurile mulţimilor adunate în calea lui, cu privirile aţintite în pămînt, recunoscător şi sfios.

Vin mulţi oameni să-l viziteze; unii îi scriu. Încă din epoca de la Jena trec prin casa lui poetul Hölderin, Novalis, Jean Paul Richter. Kant devine atent asupra scrierilor filozofice ale lui Schiller şi consacră un scurt comentariu uneia din ele. Legătura cu Fichte, dificilă la început, se ameliorează apoi, şi filozoful devine colaboratorul „Horelor". Nu este de altfel prea doritor să lege noi relaţii. La Weimar se ascunde de vizitatorii care-l asaltează. Cînd unul din aceştia, primit de doamna Schiller, cere voie să execute la clavir o compunere inspirată din una din poeziile lui Schiller, care o ascultă dintr-o cameră învecinată, compozitorul are surpriza să-l vadă apărînd brusc pe poet şi să primească îmbrăţişarea lui. Poetul trăieşte retras, dar nu este mizantrop şi manifestă cea mai largă bunăvoinţă umană. Mai tîrziu, făcînd suma impresiilor ei, Karoline von Beulwitz îşi va aminti de plăcerea arătată de Schiller în frecventarea oamenilor din toate clasele sociale. Nu excludea pe nimeni, îşi aminteşte Karoline, nici pe cel ce nu aparţinea sferei lui de cultură. Bunăvoinţa lui răspîndea lumină şi căldură în oricare din cercurile omeneşti formate în jurul lui. Îi erau nesuferite numai pedanteria, formele convenţionale ale sociabilităţii, zădărnicia pretenţioasă în toate manifestările ei.

Într-un rînd trece prin încercarea întîlnirii unei călătoare ilustre. Invitat de ducesă şi aşteptînd-o în salonul acesteia, apare o doamnă care, observînd pe falnicul bărbat în costumul curţii, în uniformă şi cu sabie, îl ia drept un general, poate comandantul şef al armatelor ducelui de Weimar. Vizitatoarea străină, invitată şi ea de ducesă, era doamna de Stael. Renumita scriitoare franceză, urmărită de Napoleon, călătorea acum prin Germania, prin Rusia, prin Suedia, înainte de aşezarea ei mai statornică la Londra, unde îşi va scrie memoriile anilor de exil. Doamna de Stael a consemnat impresiile primei întîlniri cu Schiller, destul de dificile din pricina greutăţii cu care poetul se exprima în limba franceză. Conversaţia a alunecat asupra teatrului clasic francez, despre care Schiller avea de făcut multe rezerve. „I-am răspuns, îşi aminteşte doamna de Stael, cu arme franceze, cu vivacitate şi glumă, dar curînd am descifrat în ceea ce spunea Schiller, dincolo de toate obstacolele limbii, o asemenea bogăţie de idei, încît am fost cucerită de simplitatea de caracter a omului de geniu, care risca să intre într-o polemică, în lipsa cuvintelor necesare ideilor lui. L-am găsit atît de modest şi atît de lipsit de preocuparea succesului, atît de mîndru şi viu în apărarea adevărurilor lui, încît i-am consacrat din acea clipă o prietenie plină de admiraţie". Însemnările doamnei de Stael fac onoare inteligenţei şi generozităţii ei. Schiller ştie la rîndu-i să aprecieze, în cursul deselor întîlniri care au loc de-aici înainte, mobilitatea, spiritul şi cultura, libertatea şi receptivitatea multilaterală a femeii-filozof franceză. O scrisoare către Korner, din ianuarie 1804, atestează aceste aprecieri. Dar doamna de Staël i se pare totuşi poetului atît de deosebită faţă de felul german, sensibilitatea ei poetică îi apare cu atîtea lacune şi abundenţa ei în conversaţie atît de istovitoare, încît, cînd la începutul lui martie scriitoarea părăseşte Weimarul, Schiller îi mărturiseşte lui Goethe, într-unul din biletele lor zilnice: „mi se pare c-am ieşit dintr-o boală grea".

Nu este un om închis la impresiile noutăţii, dar ca toate caracterele puternice, foarte consolidate, are limite, afirmate de el cu simplitate şi curaj. Nu-l poate preţui

pe Napoleon, care stîrneşte sau va stîrni admiraţia entuziastă a lui Beethoven, a lui Goethe. Socoteşte că literatura germană decade în juru-i şi nu reţine numele nici unuia din marii romantici, care începuseră să se afirme. Dar urmăreşte pe fraţii Schlegel, şi, la începutul lui aprilie 1805, îi împărtăşeşte lui Humboldt aprecierea lui despre cele două căpetenii ale şcolii romantice: „Răul pe care (cei doi fraţi Schlegel) îl produc astăzi în minţile tinere şi slabe, se va simţi multă vreme şi trista infecunditate şi confuzie, care se arată acum în literatura noastră, este o consecinţă a acestei nefericite influenţe". Este posibil ca aceeaşi să fi fost şi opinia corespondentului lui Schiller. Neoumanismul german, curentul care includea deopotrivă pe poet şi pe criticul lui, era poziţia oamenilor care, porniţi din iluminism şi din Sturm und Drang, ajunseseră să organizeze o concepţie literară şi filozofică în forme perfecte, dar ermetice faţă de valul neistovit al vieţii. În noua lume a romanticilor, Schiller s-ar fi simţit un rătăcit. Din această lume vor ieşi însă luptătorii în războaiele de independenţă ale Germaniei, scriitorii care vor desfunda izvoarele adînci ale cîntecului şi basmului popular german. Prin această nouă lume, Humboldt va trece, ca erudit, pînă în anii tîrzii, cînd va evoca încă o dată figura atît de înaltă a marelui prieten.

DRAMELE ISTORICE

Trebuie să ne oprim în faţa rodului literar al celor din urmă ani ai lui Schiller, dramele istorice şi ultimele poezii. Drama istorică era un gen pe care-l impunea tradiţia shakespeareană, atît de puternică în Germania. Încă din prima lui perioadă, poetul se oprise în faţa unor teme istorice, fără să extragă totuşi din ele ceea ce reflecţia asupra trecutului popoarelor poate oferi unui autor dramatic. Desigur, în *Hoţii*, mediul istoric este implicat în datele generale ale acţiunii, dar atît de puţin zugrăvit în amănuntele ei, încît, după cum am văzut, primul regizor al piesei a putut avea ideea s-o reprezinte ca pe drama altui timp. În *Fiesco* şi în *Don Carlos*, mediul este mai caracterizat, totuşi poetul înfăţişează acţiunile sale mai mult ca pe rezultatele unor caractere individuale decît ca pe acele ale unor mari curente istorice. Pe de altă parte, în toată dramaturgia anterioară a lui Schiller, poetul exprimase, prin intermediul fabulaţiei istorice, propriile lui probleme, ale tînărului luptător pentru libertate din epoca iluminismului şi a perioadei Sturm und Drang. Dincolo de poziţiile mai vechi urmase însă, pentru Schiller, studiul istoric intensiv, la care îl obligaseră lucrările lui asupra Europei occidentale în secolul al XVI-lea, apoi efortul spre obiectivitate, stimulat de frecventarea şi exemplul lui Goethe. Îmbogăţit cu aceste cîştiguri, Schiller revine, în noile lui drame, asupra tematicii istorice şi dă, în *Wallenstein*, în *Maria Stuart*, în *Fecioara din Orléans*, mari compuneri dramatice, susţinute de o adîncă reflecţie asupra mersului istoriei şi asupra chipului în care se dezvoltă afacerile de stat, în forme de organizare artistică nutrite de experienţa îndelungă a scenei. Tehnica întîrzierii efectelor, aşa-zisele „motive retardatare", despre care ne vorbesc scrisorile dintre Schiller şi Goethe, o adevărată mină de reflecţii estetice asupra poeziei epice şi dramatice, dă rezultate însemnate în noile drame ale lui Schiller, reţinute neîncetat, din momentul primei lor reprezentări, în repertoriul tuturor teatrelor din lume.

WALLENSTEIN

Se vorbeşte despre *Wallenstein* ca despre o „trilogie". Cele trei părţi ale „poemului dramatic", cum l-a numit Schiller, n-au însă nici măcar o autonomie relativă, încît *Wallenstein* este mai degrabă o dramă monumentală în unsprezece acte, care nu poate fi reprezentată decît cel puţin în două zile consecutive. Monumentalitatea nu este determinată, de altfel, numai de dimensiunile compoziţiei, dar şi de complexitatea episoadelor ei, care pun în mişcare cincizeci de personaje, o numeroasă figuraţie şi fac necesare dese schimbări de decor. Monumentalitatea rezultă şi din multiplicitatea planurilor secundare, prin care întregul capătă o adîncă perspectivă, din vastele orizonturi de gîndire ale acestui întreg. De multă vreme, poate de la Shakespeare, nu se găsise un poet care să domine o materie dramatică atît de complexă, cu o stăpînire atît de magistrală a mijloacelor sale, fără să obosească nici un moment interesul spectatorului sau al cititorului. Este reuşita cea mai de seamă a puterii dramatice a lui Schiller.

Materia îi era cunoscută poetului încă din anii în care scrisese *Istoria razboiului de treizeci de ani.* Dacă extrage acum, din bogatele evenimente ale vremii, episodul lui Wallenstein, împrejurarea se explică prin motive actuale, pe care prologul dramei le expune. Lunga înfruntare între puterile protestante şi cele catolice se terminase prin pacea westfalică în 1648. Deşi teribilul război lăsase o Germanie pustiită şi slăbită pentru multă vreme, pacea care-l încheie asigurase Europei absolutiste o relativă stabilitate, zguduită acum din nou de revoluţia franceză, de campaniile napoleoniene, de freamătul popoarelor năzuitoare spre libertate. Ne găsim deci, la 12 octombrie 1798, data reprezentării primei părţi a dramei: *Tabăra lui Wallenstein*, într-un moment în care evenimentele vremii impuneau evocarea timpului cînd se puseseră bazele orînduirii politice zguduite acum de aceste evenimente. Prologul exprimă cu claritate motivul social şi psihologic al noii drame:

Azi, la sfîrşitul grav al veacului,
Cînd tot ce se întîmplă e poezie,
Cînd ochii văd cum forţe uriaşe
Spre-o ţintă prea înaltă se silesc,
Cînd lupta ce se dă e pentru om,
Pentru puterea lui şi libertate,
Azi umbrele pe scenă agitate
Cuvine-se să-ncerce zbor înalt,
Să nu le ruşineze scena vieţii.

Vedem căzînd în pulbere azi forma
Puternică pe care-acum un veac
Şi jumătate o dădu o pace
Binevenită statelor Europei,
Doritul rod al lungului război.
Poetul se încearcă încă o dată
Să vă vrăjească timpul cel grozav,
Priveşte mai voios spre ziua de-astăzi
Şi-n viitorul cu nădejdi bogate.

În *Tabăra lui Wallenstein (Wallensteins Lager)* luăm cunoştinţă de starea de spirit a trupelor vestitului general din slujba împăratului de la Viena. Războiul dura de cincisprezece ani şi armata comandată de Wallenstein, duce de Friedland, se găsea acum în Boemia, în faţa oraşului Pilsen. Era o armată de mercenari, adunată din toate părţile Europei şi care o străbătuse în regiuni întinse ale ei, purtată de vitejia şi norocul în lupte ale comandantului suprem, secundat de alţi generali, înălţaţi din vechii războinici de meserie şi adunaţi ei înşişi din toate neamurile stăpînite de casa de Austria, printre care Octavio şi Max Piccolomini, tatăl şi fiul, descendenţi ai unei stirpe longobarde, nişte „Welşi", cum îi numeau cu oarecare dispreţ camarazii lor germanici. O armată de mercenari se demoralizează uşor, mai ales cînd nu este de multă vreme plătită şi cînd stagnează, cum era cazul acum. Armatele suedeze ale lui Gustav pîndeau undeva la graniţele Boemiei. Singura legătură interioară a trupelor imperiale stătea în devotamentul pentru generalisimul lor, după tipul lui moral un condottiere renascentist, om de arme priceput, foarte intrepid, capabil să intervină şi să lovească hotărîtor în orice punct al întinsului război de mişcare. În jurul lui Wallenstein, văzînd norocul lui nedezminţit în lupte, soldăţimea ţesuse un văl de legende fabuloase: are iarba fiarelor, s-a legat cu dracul. *Tabăra lui Wallenstein* ne înfăţişează lumea mercenarilor, ducînd cu ei pustiirea în ţările pe care le străbat, cu iubite de pripas, cu vivandierele şi călugării aţintiţi pe urmele trupelor pentru a le susţine moralul cam ostenit de grelele încercări impuse lor de interesele casei apostolice. Întreaga parte întîia a dramei este un vast şi pitoresc tablou al vieţii într-o tabără militară, înainte de formarea armatelor naţionale, zece scene desfăşurate la modul umoristic, cu folosirea formelor populare şi argotice de limbă.

În partea a doua, în *Piccolomini*, conflictul se precizează. Mediul este aci altul; este al anturajului lui Wallenstein, care trăieşte în formele unei curţi princiare, locuieşte într-un castel, acordă audienţe, este înconjurat de consiliul generalilor lui. A trimis să i se aducă doamna, ducesa de Friedland, şi pe fiica lui, pe Thekla, crescută departe de influenţa tatălui. Cele două doamne apar împreună cu Max Piccolomini, însoţitorul lor în primejdioasa călătorie întreprinsă, om de încredere al generalisimului, prietenul lui mult iubit. Între Thekla şi Piccolomini, călătoria a legat o dragoste pasionată din ambele părţi. Generalisimul priveşte în altă parte. A venit de la Viena un trimis al împăratului, alarmat de zvonurile care-i soseau din tabăra lui Wallenstein. Întrevederea cu consilierul de război Questenberg precizează situaţia. Armatele lui Wallenstein nu se mai puteau bate acum decît pentru satisfacerea meschinelor pretenţii teritoriale ale casei imperiale. Ne găsim în epoca războaielor de jaf ale absolutismului şi ceva ca înţelegerea felului în care taberele în luptă se înfruntau acum, în afară de orice aspiraţie şi de orice interes al popoarelor astfel sacrificate, pare a trece prin cugetul lui Wallenstein. Războiul devenea absurd şi inutil pentru cine izbutea să se ridice peste momentul istoric al absolutismului şi, luminat de o astfel de înţelegere mai înaltă, cineva ar fi putut dărui Europei pacea către care popoarele aspirau. Se vesteau noile drepturi ale popoarelor, cu neputinţă să se realizeze în regimul opresiunii absolutiste şi care n-ar fi întîrziat cu un secol şi jumătate să ia fiinţă, o dată cu marea revoluţie burgheză şi cu constituirea primei naţiuni moderne în Franţa, dacă o idee ca aceea apărută, în forme de altfel încă destul de nebuloase, în mintea lui Wallenstein, ar fi putut să izbutească atunci. Umilirea şi limitarea puterii imperiale, coloana cea mai rezistentă a absolutismului european, ar fi apropiat timpurile noi.

Pe această mare idee istorică se grefează aspiraţia personală a lui Wallenstein. Era oare el îndatorat cu toată credinţa împăratului, cînd acesta îl părăsise în împrejurări grele şi se pregătea acum să-l umilească, retrăgîndu-i comanda armatelor? Nu-i datora mai mult împăratul lui, decît el împăratului? Se va smulge deci de sub puterea suverană şi, după ce va oferi pace inamicului, se va încorona ca rege al Boemiei. Trupele sînt solid legate de comandantul lor suprem. Generalii îi sînt credincioşi. Au semnat o declaraţie de fidelitate. Va trece din nou la biserica protestantă, din care ieşise pentru a se putea pune în slujba împăratului şi va oferi popoarelor libertatea de conştiinţă, dorită de ele. Semnele cerului îi sînt favorabile. Întocmai ca mulţi oameni ai Renaşterii, Wallenstein este astrolog. Il secundează în observaţia mersului planetelor un italian expert, Battista Seni: Jupiter şi Venus au înconjurat pe Marte; Saturn e în *cadente domo*, nici un *malefico* nu ofensează pe cele două mari *lumina*. Este timpul de a trece la faptă.

În realitate, drumul hotărîrilor lui Wallenstein este mult mai sinuos, interceptat precum este de multe îndoieli şi ezitări, de dezvoltarea neprevăzută a situaţiei. Partea a treia a dramei, *Moartea lui Wallenstein*, ne înfăţişează prăbuşirea eroului. Îl trădează, mai întîi, Octavio Piccolomini, care primise, pe ascuns, ordinul de a-l înlocui la comandă. Generalii îşi retrag pe rînd sprijinul lor faţă de manifestarea hotărîrii imperiale şi de perspectivele schiţate la orizont. Tratativele cu suedezii duc la rezultate dincolo de aşteptările şi de dorinţa comandantului rebel, imposibil de evitat, îndată ce acesta se angajase pe calea tratativelor. Va trebui să predea cetăţile şi să deschidă porţile capitalei, ale oraşului Praga. Moralul trupelor începe să se clatine. Este adevărat că Wallenstein îl trădează pe împărat? I se cere un răspuns clar şi un cuvînt precis pentru fapta în pregătire. Max Piccolomini, acela care păruse a-l fi înţeles mai bine pe Wallenstein şi era legat de el prin iubire prietenească, stă sub influenţa ducesei şi a fiicei ei, a Theklei, rămase credincioase curţii din Viena, chiar împotriva hotărîrii soţului şi tatălui. Max Piccolomini părăseşte deci tabăra lui Wallenstein, după zbuciumul istovitor al inimii lui devotate şi este ucis în lupta cu acei pe care abia îi părăsise. Wallenstein este cutremurat, slăbit, trădat, şi cade sub loviturile generalilor lui.

Schiller a formulat o dată maxima memorabilă: *Istoria lumii este tribunalul lumii — die Weltgeschichte ist der Weltgericht.* Putem deci, în lumina desfăşurării istorice, chema la judecată cazul lui Wallenstein, pentru a înţelege mai bine cauzele prăbuşirii lui. Wallenstein a simţit absurditatea războaielor absolutismului şi, prin urmare, a orînduirii politice care le purta în interesul caselor domnitoare şi în disprețul popoarelor sacrificate de ele. Dar deşi poziţia lui politică era justă, pentru că era în sensul dezvoltării viitoare a istoriei, Wallenstein continua să gîndească în categoriile politice ale absolutismului. Ducele de Friedland, visîndu-se rege al Boemiei, credea a-şi putea sprijini acţiunea pe devotamentul generalilor pe care îşi propunea să-i răsplătească prin proprietăţi şi onoruri, deci pe nişte relaţii personale de tip feudal. Ca om format în umanismul Renaşterii, i se întîmpla lui Wallenstein să invoce precedentele din antichitate, pe al lui Iulius Cesar, pentru a-şi motiva acţiunea şi pentru a întrezări o izbîndă deopotrivă cu a lui Cesar. Precedentele istorice pot intra, în adevăr, în raţionamentele oamenilor politici, dar numai atunci cînd ei se pricep să scoată din istorie învăţămîntul că izbuteşte numai ceea ce este în sensul mişcării. Victoria lui Cesar la Roma, durabilă chiar după căderea lui, se explică prin necesitatea de a înlătura influenţa aristocraţiei senatoriale, a reprezentanţilor

vechilor ginţi, din care se aleg de astfel asasinii lui. Cesar a căzut, dar noua lui rînduire a învins şi s-a menţinut apoi timp de secole. Wallenstein se prăbuşeşte şi el, dar acţiunea lui rămîne deocamdată fără viitor, pentru că nu-i dă temelia unei mişcări populare, a maselor omeneşti cărora voia să le aducă pacea şi prosperitatea, ci crede că se poate sprijini numai pe trupe şi pe generali mercenari, pe tratative secrete, pe mijloacele militare şi diplomatice ale vechii orînduiri. Fiindcă stăruie să gîndească în categoriile politice ale absolutismului, Wallenstein se îndoieşte el însuşi de valoarea morală a acţiunii lui, şi ezitările îi slăbesc energia şi încrederea generalilor. Evenimentele ar fi luat poate un alt drum, dacă Wallenstein s-ar fi pus în fruntea unei mişcări populare şi dacă, în loc să viseze a institui o nouă putere absolutistă, ca rege al Boemiei, s-ar fi gîndit să amelioreze şi să înalţe condiţia nefericită a popoarelor din vremea lui. Nu sosise însă timpul apariţiei unui astfel de gînd. Va trebui să treacă un secol şi jumătate, pînă cînd un alt general viteaz, de data aceasta un francez, adorat şi el de armatele lui, dar sprijinindu-se pe elanul revoluţionar al unui popor întreg, să izbutească prin instaurarea unei noi orînduiri a lumii, pe care de altfel o trădează cînd din general revoluţionar devine dictator şi împărat, se aliază cu vechea monarhie imperială, creează o nouă aristocraţie în jurul lui şi duce războiul în alte ţări, împotriva libertăţii altor popoare. Schiller nu pronunţă numele lui Napoleon Bonaparte, care în momentul compunerii lui *Wallenstein* era departe de a fi întregit figura lui istorică, dar poetul se referă la luptele care începuseră între vechiul absolutism şi Republica franceză, lupte care, după cum ne lasă a înţelege strofele citate ale prologului, poetul spera că vor fi încununate de pacea şi libertatea popoarelor.

MARIA STUART

Evenimentele în legătură cu tragica moarte a Mariei Stuart, regina Scoţiei, îl preocupaseră pe Schiller, ca temă posibilă a unei viitoare compuneri dramatice, încă din anii tinereţii. Îndată după terminarea lui *Wallenstein*, poetul reia vechiul proiect şi-l realizează, în cîteva luni de muncă intensă, încît, în iunie 1800, piesa a putut fi reprezentată la Weimar. Avem de-a face, şi de data aceasta, cu o dramă istorică, o „tragedie", cum o subintitulează poetul, pentru a sublinia desigur apropierea ei de tipul tragediei clasice. În adevăr, Schiller, care se pronunţase de atîtea ori împotriva „unităţilor" teatrului clasic francez, respectă cel puţin de data aceasta unitatea acţiunii şi oarecum pe aceea a timpului, înfăţişîndu-ne conflictul dintre Elisabeta, regina Angliei, şi Maria Stuart, prizoniera ei, în momentul culminant al conflictului, în ultimele trei zile de viaţă ale reginei care sfîrşeşte pe eşafod. Piesa n-are deci mulţimea de planuri şi perspectiva adîncă a lui *Wallenstein*; nu ne sînt înfăţişate decît evenimentele strict necesare promovării singurei acţiuni reţinute de dramaturg, încît acestea se succed cu o mare rapiditate. Întreaga piesă este „un al cincilea act" al unei drame, scrie unul din criticii lui Schiller. Korner, care citea cu mare atenţie fiecare nouă lucrare a prietenului său, face observaţia că noua tragedie se întemeiază pe *acţiune*, mai mult decît pe *caractere*. Körner utilizează deci o deosebire făcută de Aristoteles în *Poetica* lui, cînd, întrebîndu-se care din aceste două elemente are o însemnătate mai mare în tragedie, răspunsese că această însem-

nătate revine acțiunii, deoarece există tragedii fără caractere, dar nu fără acțiune. A fost însă tocmai contribuția evoluției literare mai noi, începînd cu Shakespeare, de a impune ca preocupare principală a poeților dramatici, zugrăvirea caracterelor omenești, din care urmează să izvorască acțiunea și să se motiveze prin ele. Se poate oare spune că, în *Maria Stuart*, Schiller revine la tipul tragediei antice, unde este evident că preocuparea psihologică cunoaște o dezvoltare mai mică decît aceea pe care i-o dau poeții moderni? Nu putem îndrăzni această afirmație, deoarece noua dramă a lui Schiller face să se înfrunte două caractere feminine, și, din această înfruntare, să derive dacă nu rezolvarea conflictului, cel puțin brusca lui soluționare. Observația lui Korner rămîne justă numai în sensul că, de data aceasta, Schiller a fost mai puțin preocupat, decît în *Wallenstein*, de a pricepe complicația labirintică a unui suflet omenesc, interesul lui mergînd, în primul rînd, către prezentarea scenică a unuia din episoadele istorice cele mai răsunătoare de la sfîrșitul secolului al XVI-lea și care a impresionat mai mult pe contemporani și pe urmași.

Specializat oarecum în istoria veacului al XVI-lea în care germanii trebuiau să recunoască prima epocă a istoriei lor mai noi, Schiller prezintă, în *Maria Stuart*, unul din rezultatele reformei religioase în altă țară decît în patria lui, în insula britanică. Întocmai ca în Germania, reforma religioasă n-a fost îmbrățișată în toate punctele teritoriului național britanic, deoarece interese deosebite determinau primirea sau respingerea reformei. Burghezia engleză, care se pregătea să facă din țara ei cea mai mare putere maritimă și comercială a vremii, sprijină acțiunea de smulgere a lui Henric al VIII-lea de sub puterea Romei, în formele noii religii reformate, ale anglicanismului. Scurta domnie a Mariei Catolica, cu teribilele ei prigoniri împotriva reformaților, este un episod repede eliminat. Elisabeta restabilește puterea unui stat reformat, în acord cu interesele noii burghezii comerciale și manufacturiere, bucuroase să scape de fiscalitatea papală și de constrîngerile de toate felurile pe care catolicismul le aducea în țările supuse influenței lui. Pătrunderea reformei merge mult mai greu în Scoția, unde la adăpostul munților ei, departe de coastă, în regimul mai primitiv al economiei pastorale, feudalitatea, împreună cu vechiul ei aliat, cu catolicismul, rămîn deocamdată mai puternice. Nevoia de unificare a teritoriului național, marea problemă a timpului, rezolvată pînă atunci numai de Franța, întrevedea două căi: unificarea unei țări în întregime reformată sau în întregime catolică. Ultima cale este întrevăzută de Franța, prin intermediul tinerei prințese Maria Stuart, fiica regelui catolic al Scoției Jacob V, educată la curtea franceză și care, căsătorită cu moștenitorul tronului Franței, cu Delfinul, ar fi putut întinde influența franceză în insulele britanice, după izgonirea Elisabetei, fiica socotită bastardă a lui Henric al VIII-lea, și a Annei Boleyn, niciodată recunoscută de biserica romană ca soție legitimă. După moartea timpurie a Delfinului, Maria se întoarce în Scoția unde luptele religioase erau în toi. Pentru a pacifica țara, Maria semnează, în 1561, tratatul din Einburg, prin care renunță la titlul de regină a Angliei, purtat mai înainte. Se căsătorește cu lordul Darnley. Căsătoria este nefericită. Dar cînd Darnley este asasinat și Maria se căsătorește, pentru a treia oară, cu contele Bothwel, asasinul lui Darnley și poate complicele reginei, revolta populară izbucnește din nou. Maria se refugiază în Anglia și cere azil Elisabetei, dar aceasta o face prizonieră și o pune sub inculpația de a fi complotat împotriva ei. Sosise poate momentul unificării Angliei sub puterea coroanei reformate.

De zece ani stă Maria în închisoarea Elisabetei, fără să fi putut obține o singură întrevedere și o explicație cu regina, vara ei. Trăiește într-un regim de multe lipsuri

şi ofense de tot felul, înconjurată de puţini slujitori credincioşi. Şi-a păstrat maiestatea şi frumuseţea, care vorbeşte atît de puternic bărbaţilor. Cercurile de curte ale Franţei continuă să se intereseze de soarta ei. Regele Spaniei făureşte proiecte de atacare a Angliei. Are complicităţi sau, poate, numai bunăvoinţe, şi la curtea Elisabetei, pe a lordului Leicester, care îndrăgostit de Maria şi nutrind proiecte matrimoniale în legătură cu ea, vrea să obţină de la Elisabeta cel puţin întrevederea dorită de atîta vreme, sigur că farmecul renumit al reginei prizoniere ar putea triumfa în această împrejurare. S-a îndrăgostit de ea şi un tînăr nobil, Mortimer, nepotul temnicerului Mariei. Este unul din acei tineri pasionaţi şi generoşi, zugrăviţi mereu de Schiller, deci ruda bună a lui Ferdinand von Walter, a lui Don Carlos, a lui Max Piccolomini. Mortimer a călătorit în Italia şi a văzut, la Roma, magnificenţa artei şi a culturii, mult sporită în epoca contrareformei. A stat cîtva timp printre iezuiţi care continuă să pregătească preoţi pentru Anglia. Imaginaţia lui a fost atît de izbită, încît a reintrat în biserica romană. A trecut şi prin Franţa, şi a primit misiuni. Vine cu o scrisoare de la Cardinalul de Guise, unchiul Mariei, care i-a încredinţat secrete şi l-a instruit în arta grea a prefăcătoriei. Se simte omul capabil de a elibera pe Maria, care, scăpată de închisoarea Elisabetei, va trebui să treacă sub jugul pasiunii frenetice a lui Mortimer, cunoscută de ea în atîţi bărbaţi, iubiţii şi victimele ei. Regina ezită; preferă să-l folosească pe Mortimer pentru a-i transmite o scrisoare lui Leicester. Dar Mortimer a organizat complotul eliberării, în care au intrat nobili nemulţumiţi şi personaje tenebroase din vechea biserică.

A sosit ziua întrevederii, acceptată de Elisabeta la insistenţele lui Leicester. În parcul castelului de la Fortheringhay, Elisabeta o întîlneşte pe fosta ei rivală, ca din întîmplare. Maria imploră clemenţa reginei Angliei şi îi cere libertatea, dar cu demnitatea unei persoane de acelaşi rang cu suverana implorată. Inima Elisabetei nu se înduplecă cu uşurinţă. Maria este pasionată şi inima ei se poate frînge. Elisabeta este rece şi rămîne inflexibilă. Este epoca în care filozofia politică făurise ideea „raţiunii de stat“. Ideea venea din lumea catolică. Machiavelli o teoretizase la începutul secolului. Regii Franţei au aplicat-o. A făcut ce era în dreptul ei să facă. A apărat un stat şi un tron. Ar fi putut aplica lecţia dată de Noaptea Sfîntului Bartolomeu. Nu va mai lăsa-o să-şi exercite meşteşugul seducţiilor ei, pentru a-şi găsi un al patrulea bărbat şi poate o altă victimă. „Aceasta este mult lăudata frumuseţe a Mariei, Lord Leicester? O frumuseţe admirată de toţi bărbaţii se dăruieşte uşor tuturor“. Insultarea femeii întrece puterea de a se stăpîni a Mariei, şi cele două regine, readuse la nivelul lor instinctiv, îşi spun cuvinte care nu se mai pot repara.

Cînd regina, mînioasă, se întoarce la reşedinţa ei, un călugăr barnabit, din complotul lui Mortimer, încearcă un atentat. Este zarvă mare; mulţimea cere executarea Mariei. Regina se decide să iscălească sentinţa de condamnare şi o încredinţează spre îndeplinire unui funcţionar, lui Davison, ordonînd în acelaşi timp, cu cruzime, ca Leicester să conducă execuţia. Şi cînd execuţia se produce, după ce Maria primise sentinţa cu linişte măreaţă şi se îndreptase spre moarte cu disciplină pioasă, Elisabeta încearcă să îndepărteze de ea blamul posterităţii, acuzînd graba lui Davison de a fi executat sentinţa şi predîndu-l justiţiei.

Scriindu-i lui Körner, în august 1799, într-un moment în care compunerea *Mariei Stuart*, era destul de înaintată, Schiller îşi exprimă îngrijorarea provenită din faptul că tema, deşi atît de cunoscută, nu fusese încă tratată de nici un poet de seamă şi deci s-ar putea să aibă un defect secret *(ein geheimer Fehler)*, adică un

neajuns care s-ar opune dezvoltării ei tragice. Neajunsul ar fi putut sta în relativa identitate de factură a celor două personaje principale: o împrejurare care ar fi putut limita adîncimea conflictului dintre ele. Se poate spune că, pe cît i-a stat în putinţă, Schiller a evitat acest neajuns. Cele două regine, deşi personaje la fel de crude, cum au fost toţi suveranii absolutismului, se diferenţiază prin faptul că una este o regină care domneşte şi cealaltă o regină prizonieră. Lunga detenţiune a umanizat caracterul Mariei, şi educaţia ei la curtea Franţei i-a dat avantaje spirituale, o cultură mai înaltă, un gust pentru poezie şi arte, care o împodobesc şi o umanizează la rîndul lor. Maria este apoi de o rară frumuseţe, „cea mai frumoasă femeie din lume" cum spune Mortimer, şi această frumuseţe a intrat ca un element în destinul ei personal. Splendida înflorire a vitalităţii ei a atras necontenit pe bărbaţi, iar ea a fost pasionată şi vanitoasă, a întins mreje şi n-a ezitat în faţa faptei celei mai cumplite, cînd s-a ştiut înşelată. Lungul ei trecut de pasiuni adaugă o poezie melancolică înfăţişării şi caracterului ei, la sfîrşitul anilor lungi de suferinţă, şi oboseala întregului trecut îi îngăduie să se despartă cu graţie şi nobleţe de viaţă. Este ca un crin încărcat de grele parfumuri, pe care îl seceră coasa morţii. Schiller o zugrăveşte pe Maria Stuart cu o deosebită favoare şi întinde sentimentul lui de simpatie pentru eroină şi asupra religiei care o mîngîie. S-a observat în *Maria Stuart* o anumită complezenţă pentru catolicism, surprinzătoare la poetul care şi în *Don Carlos*, şi în *Wallenstein*, chiar şi aci, a arătat de atîtea ori mijloacele de perfidie şi cruzime, pe care contrareforma n-a pregetat să le folosească.

În faţa Mariei, Elisabeta apare ca o fiinţă rece, calculată, capabilă nu numai de răutate, dar şi de josnicie. Episodul lui Davison produce revoltă. Perfidia ei întrece orice margine, atunci cînd crede că-l poate folosi pe Mortimer ca pe o unealtă şi îi dă, în mare taină, însărcinarea de a o ucide pe rivală. Nu este o pasionată ca Maria, dar nu este lipsită de senzualitate ipocrită şi, faţă de Leicester, sloiul de gheaţă al inimii ei pare să se moaie, dar numai pînă cînd simţind că bărbatul către care se îndreptase veleitatea ei amoroasă preferă pe Maria, îi dă misiunea crudă de a comanda execuţia acesteia. Elisabeta este o fiară. Portretul reginei care a dat numele ei epocii lui Marlowe şi Shakespeare este făcut fără nici un menajament. Şi în *Maria Stuart*, deci, ca şi în *Intrigă şi iubire*, şi în *Don Carlos*, Schiller a arătat grozăviile absolutismului, abuzurile de toate felurile către care coboară suveranii care exercită o putere personală necontrolată, degenerarea tipului uman prin excesul autorităţii tiranice. Din acest punct de vedere, se poate spune că *Maria Stuart* confirmă tendinţa mai veche a dramei schilleriene.

FECIOARA DIN ORLEANS

Maria Stuart nu-şi găsise, pînă la Schiller, poetul. Ioana d'Arc găsise pe doi din cei mai de seamă, pe Shakespeare şi pe Voltaire, dar şi unul, în *Henric VI*, prin resentiment englez, şi celălalt, în *La Pucelle*, printr-o îngustime care îl făcea să priceapă aşa de puţin ceea ce venea dintr-o epocă prea deosebită de a lui, n-au tratat tema Ioanei decît pentru a o înjosi. Fecioara din Orleans devine deci, pentru Schiller, obiectul unei reabilitări. Trimiţîndu-i noua lui dramă lui Wieland, care îi oferise romanul *Aristipp*, unde este vorba de curtezana Lais, prezentată favorabil, Schiller

îi scrie, la 17 octombrie 1801: „Mi-ai făcut la începutul acestui an, iubite şi onorate prieten, un dar atît de plăcut cu al dumitale Socrates şi cu prietena lui Lais, încît doresc din inimă să mă revanşez, pe cît îmi stă în putinţă. În locul unei hetaire îţi trimit o fecioară şi aş dori ca ea să nu facă o figură mai rea printre fecioare, decît face Lais a dumitale printre prietene. Ambele au comun faptul că încearcă să reabiliteze două doamne amabile, dar cu proastă reputaţie, şi cred că vei fi de acord cu mine că Voltaire a făcut tot ce i-a stat în putinţă pentru a îngreuia sarcina unui urmaş dramatic al lui. Dar dacă Voltaire a tîrît-o prea mult în noroi pe *La Pucelle* a lui, eu am aşezat-o pe a mea poate prea sus. N-aveam însă altceva de făcut, dacă era vorba să îndepărtez stigmatul aplicat de Voltaire pe fruntea frumoasei lui".

Fecioara din Orléans este deci o operă de reabilitare, prima din lunga serie a reabilitărilor romantice, care prin opere dramatice şi narative ca *Chatterton* a lui Vigny, ca *Marion Delorme* a lui V. Hugo, ca *Jidovul rătăcitor* al lui Eugene Sue, ca *Mizerabilii* înşişi şi ca atîtea altele, în care figuri reprobate de istorie sau de legendă sînt supuse unei noi preţuiri şi, aureolate printr-o înţelegere superioară, definesc una din atitudinile romantismului. Este motivul, valabil astăzi, pentru care Schiller şi-a subintitulat noua lui piesă „o tragedie romantică". Motivul lui propriu trebuie să fi fost că tratînd o temă romantică şi anume una din evul mediu francez, noua lucrare dramatică se lega cu acel interes pentru o mai veche epocă istorică, menit a da mari rezultate de aci înainte. Poezia evului mediu va deveni una din sursele de inspiraţie ale romanticilor şi, în raport cu ceea ce va urma, se poate spune că Schiller se găseşte la un început de serie.

Schiller s-a oprit şi în baladele lui, după cum am văzut, în faţa unor teme ale evului mediu şi a arătat înţelegere pentru sufletele naive, curate şi viteze apărute în această epocă istorică. Abordînd din nou o temă medievală, Schiller o tratează tot într-o tragedie de acţiune, deşi abundenţa materiei îl obligă la episoade pe care şi le interzice în Maria Stuart. „Fata din Orleans, îi scrie Schiller lui Korner la începutul lucrării, în iulie 1800, nu poate fi băgată într-un corset tot atît de strîns ca al Mariei Stuart. Va avea un număr mai mic de coli de tipar, ca aceasta din urmă, dar acţiunea dramatică are o întindere mai mare şi se mişcă cu mai multă îndrăzneală şi libertate". Nu este deci vorba, de data aceasta, de evenimentele cîtorva zile, ci de lunga înlănţuire a faptelor din partea finală a aşa-zisului război de o sută de ani, cînd, prin acţiunea ţărăncuţei din Domremy, Ioana, fiica ţăranului bogat Thibaut d'Arc, a fost despresurat Orléans-ul şi regele Franţei, Carol al VII-lea, a fost încoronat la Reims, făcîndu-se astfel paşii decisivi către sfîrşitul lungii încercări: izgonirea ulterioară a englezilor de pe teritoriul francez şi unificarea acestuia în primul stat naţional al Europei apusene. Este vorba deci de evenimentele din 1429—1430, din preajma despresurării Orleans-ului şi pînă la căderea Ioanei în prizonieratul englez, unde va fi judecată ca vrăjitoare şi arsă pe rug, şi nu pînă la căderea ei pe cîmpul de luptă, cum prezintă Schiller lucrurile, luîndu-şi libertăţi prea mare faţă de adevărul istoric.

Ioana trăieşte deci în casa tatălui ei, păscînd oile şi ajutînd la gospodărie. E a treia fată a ţăranului Thibaut. Sînt vremuri grele de război, şi Thibaut vrea să-şi mărite fetele; dar Ioana nu se gîndeşte la măritiş. Este o copilă ciudată. Au venit pînă la ea rituri vechi, din vremea strămoşilor celţi, şi ea le-a deprins şi le practică pe toate. Stă sub ramurile stejarului bătrîn al druizilor şi ascultă ce-i spune freamătul lor. Vorbeşte cu duhul muntelui, culege rădăcini la miezul nopţii şi prepară

băuturi din ele, face semne în nisip. Thibaut este plin de griji. A visat-o într-o noapte stînd pe tronul regelui Franței, cu diadema cu șapte stele pe creștet, și regele, prinții, comiții, episcopii închinîndu-se înaintea ei. Ferească Dumnezeu de-așa nenorocire! Ia seama, Ioana, păzește-te de duhuri, nu căuta singurătatea, căci în pustietate a îndrăznit Satana să ispitească pe stăpînul cerului!

A venit un cumătru de la tîrg și a adus un coif, pe care i l-a lăsat o țigancă în brațe și s-a făcut nevăzută. Ioana vrea coiful. Cumătrul Bertrand a adus și vești de la tîrg. E mare jale în Franța. Englezii au cuprins toate țările pînă la Loire. S-au strîns în jurul Orleans-ului și l-au împresurat, aduse de englezi, și armate din toate țările pămîntului, lăncieri burgunzi și luxemburghezi, din Namur și din Brabant, gandezi îmbrăcați în catifea și mătase, olandezi mulgători de vaci și frizoni de lîngă Marea de gheață. S-a amestecat printre toate limbile pămîntului lupoaica, muierea răposatului rege nebun, mama celui de azi, regina Isabeau, îmbrăcată în oțele și îndemnînd la luptă împotriva feciorului ei. În tabăra de la Orléans s-a adunat floarea cavalerilor englezi. Au ridicat turnuri mari să privească dincolo de ziduri, au săpat galerii sub pămînt și le-au umplut cu pulbere ca să arunce orașul în aer și au trimis asupra lui ghiulele grele, încît bisericile zac acum în ruină și turnul de la Nôtre Dame s-a aplecat. Regele și curtea lui sînt la Chinon. N-are trupe. E cu mîinile legate. Numai cavalerul Baudricour a izbutit să adune șaisprezece steaguri și să le pornească în ajutorul regelui. Dar acum englezii i se țin pe urme, și Baudricour se gîndește să se unească cu burgunzii ca aceștia să rămînă francezi, dacă Franța și Burgundia s-ar împăca.

Ioana a ascultat cu atenție și acum izbucnește. Baudricour nu trebuie să se unească cu burgunzii. Norocul dușmanului trebuie să se prăbușească în fața Orléans-ului. Înainte de a îngălbeni spicele și de a se rotunji luna pe cer nici un armăsar de-al englezilor n-o să mai bea apă din undele Loirei. Turturica va goni uliul. O fecioară sfioasă va face minunea, cu ajutorul Domnului, și va izgoni pe englezi ca pe o turmă de oi. Ioana are o viziune politică grandioasă, a unei orînduiri naționale unice, răzimate pe poporul muncitor, ocrotitoarea iobagilor și a meșterilor harnici din orașe. Nu-i trebuie Franței domn străin, fără legătură cu poporul ei. Vorbirea Ioanei este un program întreg:

„Cum, să nu avem un domn al nostru,
De-a pururi trăitor, arînd cu plugul,
Ocrotitor al brazdei roditoare?
Îl face slobod pe iobag, pe meșteri
I-adună în orașe bucuroși,
Ajută pe cel slab și înspăimîntă
Pe răi. Stă deasupra pizmei.
E cel mai mare căci este un om
Și îngeru-ndurării pe pămînt.
Strălucitor de aur, tronul lui
Adăpostește pe nenorociți.
În față-i ticălosul tremură
Și dreptul se-apropie încrezător.
Jucîndu-se cu leul fără frică.
Străinul rege, venetic, acela
Ai căruia strămoși nu zac aici —

În glia noastră — poate s-o iubească?
Cînd n-a fost tînăr cu flăcăii noştri
Şi vorba noastră i-a rămas străină,
Putea-va oare tată să ne fie?"

Ioana preconizează, prin urmare, orînduirea absolutistă, unificatoarea ţării, zdrobitoarea anarhiei feudale, un mare progres social, oricare ar fi fost consecinţele ei ulterioare, şi care se instaurează de fapt, în Franţa, după sfîrşitul războiului de o sută de ani. Dar Thibaut, tatăl Ioanei, rămîne neîncrezător. Este un om al timpurilor vechi, un ţăran resemnat care nu pricepe de loc mesajul fetei lui minunate:

„Să ocrotească Domnul Franţa şi pe rege!
Sîntem ţărani, nu ne pricepem spada
S-o mînuim, nici armăsarul
Cu pieptul prins în zale să-l strunim.
Să aşteptăm ce ne va da izbînda:
Norocu-n lupte-l hotărăşte cerul
Şi-i domnul nostru-acela uns la Reims
Şi care-acolo se încoronează.
Mergeţi la treabă! Haideţi! Nu gîndiţi
Decît la ce-i al vostru. Pe cei mari,
Pe prinţi, pe domni şi ghinărari
Lăsaţi-i să se bată între ei,
Să ne-ngrozim n-avem temei.
Furtuna să se-abată pe ogor
Şi lanul să ni-l culce sub picior
În goană armăsarii, nu-i nimic:
Rodeşte-n primăvară noul spic.
Şi fără adăpost de vom rămîne,
Colibele le-om înălţa chiar mîine."

La Chinon ţine curte de amor Carol al VII-lea împreună cu iubita lui, Agnes Sorel. Este un rege slab, cu totul demoralizat. Cavalerii nu-l pot face să ia o hotărîre. Delegaţiei burghezilor din Orléans îi dă încuviinţarea să predea burgunzilor oraşul. El, împreună cu toată curtea şi cu restul trupelor, se va retrage spre miazăzi, dincolo de Loire. Mîngîie pe Agnès: şi acolo e Franţa; e ţara de-a pururi senină a trubadurilor, unde viaţa şi iubirea înfloresc mai frumos. Soseşte Ioana care recunoaşte pe rege în mulţimea cavalerilor, printre care se ascunsese. Reuşeşte, prin revelaţia mesajului ei, să mişte pe rege şi pe cavaleri. Stăpîneşte daruri minunate ale divinaţiei. Cînd un herald vine din partea comandantului armatelor engleze — contele Salsbury — să ofere o pace ruşinoasă, Ioana îl respinge. Ştie, mai înainte ca vestea să se fi transmis, că Salsbury a murit în faţa Orléans-ului. Francezii se vor bate. În lupta care urmează, învingătorii de la Poitiers, Créqui şi Azincourt sînt respinşi şi se salvează prin fugă. Orléans-ul a fost despresurat. A învins o fată ciudată, care s-a azvîrlit asupra taberei, desigur o vrăjitoare. Oriunde se-arată, englezii sînt bătuţi. Ucide pe viteazul tînăr Montgomery. Il ia prizonier pe Filip, ducele Burgundiei şi provoacă revirimentul sentimentelor lui, făcîndu-l să treacă în tabăra franceză. Prooroceşte unirea tuturor francezilor sub aceeaşi coroană şi, în cuvinte

învăluite, dezbinarea lor în secolele viitoare, desigur în Revoluţia franceză, din care trebuia să ia naştere o altă Franţă. Cînd englezii înaintează din nou peste Marna, Ioana intervine încă o dată. Se lămuresc în ceaţa depărtării turnurile din Reims. Un misterios cavaler negru o previne să nu intre în oraş. Drumul ei este însă înainte. În lupte îl întîlneşte pe Lionel şi cînd, smulgîndu-i coiful, îi vede chipul, Ioana nu-l poate ucide. Se lasă dezarmată şi pleacă, stăpînită de o tulburare necunoscută. Cum l-ar fi putut ucide după ce l-a văzut, l-a auzit? Ascultă acum cîntece şi-l regăseşte în ele. Fecioria ei vitează şi crudă fusese o neştiinţă. Acum a cunoscut, *a văzut*, şi se simte altfel. Mesajul ei războinic a încetat.

Destinul Ioanei coteşte acum către sfîrşitul ei. Se hotărăşte, după multe ezitări, să însoţească pe rege la Reims, la încoronare. Dar părăseşte catedrala şi steagul purtat pînă acum. În mulţimea de afară îşi regăseşte surorile. N-a adormit cumva sub stejarul din Donrêmy şi totul a fost un vis? I se pare că adoraţia mulţimii depăşeşte meritul ei. Eroina a devenit iar o fată de la ţară. Vrea să se întoarcă acasă, să slujească în ograda surorilor. Apare şi tatăl, Thibaut, plin de mînie şi de îngrijorare. Sufletul fetei lui s-a pierdut. Să afle regele Franţei că a învins prin meşteşugurile vrăjitoreşti ale Ioanei. Fata nu se apără, nu protestează. Pleacă spre casă pe drumuri ocolite, însoţită numai de Raimond, acela care altădată voise să facă din ea o mireasă. În noaptea grozavă de furtună găseşte adăpost la săpătorii hrubelor de cărbune. Raimond întreabă: „Este Ioana o vrăjitoare?“ Şi ea lămureşte: puterea ei a fost curată şi vremurile viitoare vor recunoaşte curăţenia ei. Înapoi la regele Franţei, doreşte Raimond, pentru a-l face să întindă din nou mîna pe care o ridicase de pe creştetul fecioarei. Au apărut însă englezii şi Ioana cade prizonieră. Iată-l şi pe Lionel, care doreşte s-o salveze pe Ioana, dar vrea mai departe să-i piardă pe francezi. Preţul este prea mare pentru Ioana. Rămîne mai departe înlănţuită în turnul ei. Dar cînd o nouă întîlnire se produce între francezi şi englezi, şi norocul pare a surîde acestora din urmă, Ioana îşi frînge lanţurile, coboară în vălmăşag şi învinge încă o dată, dar cade în luptă.

Schiller a nesocotit adeseori adevărul istoric. A dat destinului eroinei un alt final decît acel trăit de ea în realitate. Nu s-a oprit în faţa episodului procesului Ioanei, în care poeţii mai noi, un Bernard Shaw, un Anouilh, au găsit o mină atît de bogată în semnificaţii. A făcut din Ioana o fecioară războinică, o nouă Camilla, a francezilor, răspîndind teroarea şi vărsînd sînge în jurul ei, deşi documentele ne-o arată purtînd doar steagul şi învingînd numai prin prezenţa ei curată. Pe nebiruita fecioară o înfrînge numai inima ei, apariţia femeii iubitoare în ea, prin care Ioana se simte vinovată, prăbuşită de pe soclul inocenţei, din care îşi trăsese puterea de mai înainte. Era oare necesar ca poetul să facă această concesie eticii ascetice a evului mediu, a epocii care sfîrşeşte de fapt prin personalitatea ei? Iubirea ei de ţară putea încăpea foarte bine, împreună cu elanul dragostei femeieşti, în marea ei inimă umană. Faptul de a nu fi văzut aceasta alcătuieşte o slăbiciune a concepţiei lui Schiller. Unii critici au făcut observaţia că poetul îi atribuie Ioanei sentimentul patriotic, un sentiment pe care secolul al XV-lea francez nu-l cunoştea încă, cel puţin în formele lui moderne. Dar n-a fost oare tocmai marele ei rol istoric acela de a-l evoca în sufletul omenesc, ca simţirea legăturii unui popor întreg cu pămîntul locuit de el de veacuri şi de care se leagă toate imaginile fericirii omului? În alte drame ale sale, Schiller a întrupat în eroi alte sentimente şi porniri generoase, lupta împotriva tiraniei, pasiunea libertăţii; aci el a dat expresie, prin glasul şi faptele Ioanei, iubirii de ţară şi a făcut-o ca unul din cei dintîi printre poeţii moderni. A înţeles cu adîn-

cime rostul istoric al personalității Ioanei, prin care Franța a putut înainta către unificarea ei și către o nouă orînduire politică, în care se înmormînta dispersiunea feudală cu nesfîrșitele ei nenorociri pentru popoarele lăsate pradă nenumăraților comiți și baroni, stăpînitorii pămînturilor. Simbol al năzuințelor și al puterii populare, prin Ioana a învins poporul. Pentru întîia oară, în dramele lui Schiller, și chiar în toată dramaturgia timpului, hotărîrea istorică nu provine din voința unui stăpînitor, ci din intervenția poporului, printr-o ființă ridicată din mijlocul lui și care izbutește să însuflețească din nou dorința generală de a lupta și de a învinge. Prin curentul liric, care o animă, *Fecioara din Orleans* este deci un imn al patriotismului popular. Poetul a înțeles nu numai rolul istoric al Ioanei, dar și poezia caracterului ei, naivitatea ei pură și castă, din care se dezvoltă o putere miraculoasă, capabilă de fapte mari. A mîntuit figura Ioanei și a reînălțat-o din înjosirea în care lipsa de înțelegere a trecutului o cufundase. A redat omenirii pe unul din eroii săi.

LOGODNICA DIN MESSINA

Admirația pentru tragedia greacă, studiată mereu din momentul primei așezări la Weimar, unele traduceri, ca de pildă a *Ifigeniei din Aulida* de Euripide, reflecția asupra tragediei ca în studiul pe care i-l consacră, emulația cu Goethe, îl determină pe Schiller să abordeze o temă înrudită cu acele tratate de vechii poeți, în forme apropiate de ale lor. Așa ia naștere, în aprilie 1803, cînd este jucată pentru întîia oară, la Weimar, tragedia cu coruri *Logodnica din Messina sau frații inamici (Die Braut von Messina oder die feindlichen Brüder)*. Este o compunere care îl scoate pe poet din ciclul dramei istorice și-l odihnește, din marile osteneli ale ultimilor ani, prin variația temei și a tehnicii poetice. Subiectul noii tragedii n-are un izvor literar precis, ci este o înșiruire de evenimente, închipuite de poet pentru a ilustra puterea ineluctabilă a destinului. Întocmai ca în *Oedip* al lui Sofocles, eroii nu se pot sustrage destinului care-i persecută și îi jertfește, dintr-o altă sferă decît aceea a voinței și a faptelor lor. Cîtă deosebire însă între ideea destinului la poeții tragici greci și aceeași idee în *Logodnica din Messina*, unde doi frați înduşmăniți de multă vreme, peste care plutea un blestem inexplicabil, ajung să se împace, dar se rătăcesc într-un nou conflict sîngeros, aducătorul morții pentru amîndoi. „Destinul" celor vechi este o putere morală a lumii. Oedip și descendenții lui suferă și se prăbușesc din pricina unei crime abominabile a strămoșilor. Justiția gentilică, aceea care pedepsea pe toți oamenii unei seminții întregi pentru vina unuia dintre ei, se menținea în ideea tragică a destinului și umplea de oroare pe spectatorii care asistau la uneltirile lui ingenioase și crude. Teroarea se amesteca însă cu mila în emoția tragică, descrisă de Aristoteles în *Poetica* lui, deoarece, deși explicabil prin faptele strămoșilor, destinul nu prigonea mai puțin pe niște eroi care, întocmai ca Oedip, puteau avea cea mai înaltă valoare morală. În tragedia antică, de pildă, în aceea la care ne referim acum, se încrucișau două planuri morale: al seminției întregi, a Atrizilor, și al unui erou individual, al lui Oedip. Soarta pedepsește în Oedip crima ginții lui. Era o anumită justificare morală, pe care, înțelegînd-o, publicul tragediei antice își spunea că structura etică a lumii nu este cu totul absurdă, că o legalitate morală profundă o domină și o motivează. Nimic din toate acestea în *Logodnica din Messina*, unde cei doi frați se dușmănesc și își găsesc moartea, realizînd visul premonitor al tatălui lor, dar

fără nici o justificare cît priveşte îndreptăţirea blestemului care-i urmăreşte. În noua tragedie a lui Schiller ne găsim deci în domeniul absurdităţii pure, al unei înlănţuiri de evenimente grozave fără nici o justificare. Soarta care urmăreşte pe fraţii inamici este destinul antic lipsit de cununa lui morală, amputat de vechea lui semnificaţie. Rezultatul literar al influenţei exercitată în epocă de *Logodnica din Messina* a fost o producţie întreagă de aşa-zise „tragedii ale destinului" *(Schicksalstragödien)*, unde poeţi de a doua mînă se întreceau să imagineze întîmplări neaşteptate şi oribile, prin care oameni cu totul nevinovaţi ajungeau să pătimească, realizînd intenţia unei soarte arbitrare. Samavolnicia destinului, în locul legalităţii lui morale, însemna de fapt degradarea unei idei provenite din antichitate, printr-o interpretare meschină a ei. Nu este partea cea mai bună a înrîuririi emanate de la una din operele lui Schiller.

Ne găsim în Sicilia, într-un moment nedeterminat al trecutului, poate către sfîrşitul evului mediu. Peisajul este caracterizat, în vorbirea personajelor, prin referire la relieful stîncos al insulei, la marea strălucitoare care o înconjură şi la golfurile ei, la blocurile de lavă răspîndite pe întinderea ei, la pini şi chiparoşi, la ulmii pe care se urcă viţa de vie. S-au încrucişat aici şi au ajuns să fuzioneze mai multe culturi, a grecilor, a arabilor, a normanzilor şi a germanilor mai noi. Sălile cu coloane, referinţele mitologice în dialog şi în coruri vorbesc despre vechiul stat grecesc. Într-un rînd se aminteşte de bazarul oraşului, unde maurii expun spre vînzare stofe aduse din Orient, fine ţesături ale indienilor, cingători de purpură cu fire de aur, podoabe făcute din perle şi coral, diademe cu rubine şi smaralde. Este lumea meşteşugurilor din Orient. Germanicii au adus cultura cavalerească şi creştinismul. Palatul casei domnitoare are o capelă. În insulă se găsesc mănăstiri.

Domneşte la Messina o dinastie spaniolă. După moartea bătrînului stăpînitor a rămas Donna Isabela cu cei doi fii ai ei: Don Manuel şi Don Cesar, moştenitorii trăind în duşmănie. Sînt înconjuraţi cu toţii de localnici, grupaţi în coruri, conduse de cîte un coreut, purtătorul cîte unui nume caracteristic pentru ascendenţa fiecăruia din ei: Cajetan, Berengar, Manfred şi Bohemond. Cîntecele corurilor, de pildă acel condus de Berengar, ne spun ceva despre resentimentele vechilor indigeni, aduşi să scoată mereu spada şi să sîngereze pentru stăpînitorii străini, oameni ai forţei şi ai silniciei, veniţi pe corăbii din locurile unde apune soarele. Berengar vorbeşte în numele exploataţilor. Bătrînul stăpînitor a visat odată cum între doi dafini creşte un crin care, transformat în flacără, aprinde casa lui domnească şi o prăbuşeşte. Un arab tălmăceşte visul: crinul transformat în flacără va fi copila care urma să vie pe lume. Cînd Beatrice se naşte, prinţul porunceşte să fie omorîtă, dar mama ei o salvează, încredinţînd-o maicilor dintr-o mînăstire ca s-o crească. Mai tîrziu, Donna Isabela a visat, la rîndul ei, un leu care-şi depune prada în sînul unei copile frumoase ca Amorul, un vultur care-i oferă o căprioară. Un călugăr creştin a explicat noul vis: fiica născută va împăca pe fraţi prin iubire aprinsă. Între timp Don Manuel a cunoscut pe frumoasa călugăriţă din mînăstirea Sfintei Cecilia şi s-a îndrăgostit de ea. Don Cesar o cunoaşte de asemenea şi se îndrăgosteşte la rîndu-i. Nici unul, nici altul nu ştiu că iubesc pe aceeaşi fiinţă, şi că aceasta este sora lor. În ziua cînd, prin pornirea generoasă a inimii lor iubitoare, cei doi fraţi ajung să se împace, uitînd de vrăjmăşia care-i despărţise pînă atunci, Donna Isabele crede că a sosit timpul ca Beatrice să fie scoasă din mînăstire şi adusă la curtea ei domnească, lîngă mama şi fraţii ei. Dezvăluie marea ei taină

feciorilor ei, bucuroşi a afla că au o soră. Slujitorul, trimis s-o aducă, se întoarce cu vestea că Beatrice a fost răpită de corsari mauri. Don Cesar zboară pentru a-şi căuta sora şi a o salva. O găseşte însă în braţele lui Don Manuel, şi fratele ucide pe frate. Don Cesar îşi va da şi el moartea. Visul prinţului bătrîn, dar şi al Donnei Isabela, se împlinise deopotrivă.

Logodnica din Messina trebuia să devină o tragedie, ca a grecilor. Am văzut ce se poate spune despre „destinul" care alcătuieşte resortul ei profund, şi se realizează prin pasiunea eroilor, descendenţii unei seminţii violente de stăpînitori. Pentru a se apropia de tipul vechii tragedii, Schiller a reînviat corul, format aici din vechii indigeni ai insulei, grupaţi în jurul cîte unuia din protagonişti, asistîndu-i în acţiunile lor, comentînd evenimentele. Mai ales în această din urmă funcţiune a lui, vechiul cor tragic fusese înlocuit prin „confidenţii" şi „confidentele" tragediei clasice franceze. Căutînd dincolo de aceasta, în trecut, prototipul tragic pur, Schiller regăseşte modelul grec şi reînvie corul. Pentru a-l justifica esteticeşte, în ochii spectatorului modern, poetul scrie articolul: *Despre întrebuinţarea corului în tragedie* (*Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie*), în care ne lămureşte întreita lui funcţiune: Prin ficţiunea corului, tragedia este ridicată dincolo de planul „naturalismului" — cum zice Schiller, întrebuinţînd un cuvînt care avea să se răspîndească la şapte sau opt decenii după el — adică dincolo de reproducerea plată a realităţii; este ca un zid care o separă de aceasta. În al doilea rînd, prin cor, tragedia nouă evocă timpurile legendare în care se petrec evenimentele înfăţişate de ea, adică acele timpuri cînd faptele şi întîmplările eroilor se desfăşurau în faţa obştii lor întregi. În fine, încredinţînd corului reflecţia filozofică şi lirică, o extrage pe aceasta din vorbirea personajelor, care se purifică astfel de orice retorism, în timp ce corul însuşi, în vorbire potenţată poetic, are prilejul să exprime accentele lirice cele mai mişcătoare. Pledoaria pentru reintroducerea corului în tragedie şi procedeul stabilit de Schiller nu l-au impus însă în teatrul modern, în afară de operă, unde era folosit şi mai înainte, dar de care Schiller are grijă să-l diferenţieze. De altfel, Schiller n-a prevăzut pentru corurile lui o muzică însoţitoare, ci le-a imaginat în forma declamaţiei unui coreut, repetată de întregul grup coral numai în ultimele versuri ale intervenţiei lui.

Astăzi, cînd recitim *Logodnica din Messina*, o preţuim mai ales pentru marea ei valoare poetică. Spre deosebire de celelalte opere dramatice ale lui, Schiller nu ne-a înfăţişat aici un conflict istoric, evenimente legate de una din etapele dezvoltării omenirii, deşi unele determinări de spaţiu şi timp nu lipsesc, după cum am văzut, nici din *Logodnica din Messina*. Schiller a tratat aici o temă legendară, combinată de el din mai multe motive tipice, ca de pildă motivul „fraţilor inamici", al „iubirii blestemate", al „destinului", înţeles de altfel fără adevărată perspectivă tragică, şi ne-a întors, prin toată fabulaţia dramei, către acel trecut de patimă şi violenţă al societăţilor omeneşti, pentru a măsura mai bine ceea ce a cîştigat raţiunea şi civilizaţia pentru noi. A făcut-o în forme poetice riguroase, în care pasiunea şi sentimentul îndurerat al vieţii sînt supuse numărului şi măsurii, cu grandoare realizată prin exprimare nobilă şi concisă, astfel încît lava patimei celei mai clocotitoare ne apare prin cristalul perfect al organizării poetice. Unele din cele mai desăvîrşite pagini de poezie, scrise vreodată de Schiller, se găsesc în *Logodnica din Messina*, pagini ale acelei desăvîrşiri clasice, către care poetul a năzuit necontenit şi, prin emulaţie cu Goethe, le-a realizat acum, în cei din urmă ani ai activităţii lui.

WILHELM TELL

Înapoiat din a doua lui călătorie în Elveţia, Goethe îi scrie lui Schiller la 14 octombrie 1797: „Sînt convins că fabula lui Tell s-ar putea trata epic şi, dacă, după cum îmi propui, lucrul mi-ar reuşi, s-ar vedea cum povestea îşi dobîndeşte deplinul ei adevăr prin poezie, în timp ce de obicei, ca să produci ceva, trebuie să transformi istoria în fabulă". Goethe n-a mai scris cum avea de gînd, poemul epic Wilhelm Tell, dar Schiller, după ce a studiat tema, în cronici mai vechi şi în scrieri istorice contemporane, a scos din ea prin munca foarte concentrată a cîtorva luni, drama în cinci acte reprezentată cu mare succes, la Weimar, în martie 1804.

Întocmai ca în alte împrejurări, Schiller a dispus cu mare libertate de materia istorică, legînd între ele evenimente şi figuri aparţinînd unor epoci deosebite, uneori despărţite prin secole. Schiller înfăţişează luptele pentru libertate ale ţăranilor elveţieni din timpul împăratului habsburgic Albrecht I, ucis de nepotul lui, Hans, duce de Suabia, în 1308. Wilhelm Tell este însă un personaj din a doua jumătate a secolului al XV-lea. Este adevărat că în legenda lui Tell s-au păstrat elemente provenite din legende germanice mai vechi. O figură ca aceea a vînătorului Tell, mare meşter în mînuirea arcului şi a săgeţii, trebuie să fi existat mereu printre seminţiile germanice venite din miazănoapte şi care ocupaseră munţii şi văile Elveţiei din timpuri imemoriale. Aceşti vechi munteni păzeau cu străşnicie libertăţile lor, susţinuţi de relieful adeseori inaccesibil al ţării ocupate de ei, încît vreun Tell, arcaş îndemînatic, caracter liber şi eroic, trebuie să fi apărut mereu printre vechii helveţi. Este motivul pentru care Schiller se simte îndreptăţit să reunească două vechi tradiţii, făcînd din ele o singură dramă.

Vechii băştinaşi ai cantoanelor elveţiene, printre care Schwyz, Uri şi Underwalden, unde se desfăşoară drama lui Schiller, aparţineau imperiului german încă din secolul al XI-lea, şi se bucurau de drepturi şi libertăţi, octroiate lor direct de către împărat, la fiecare schimbare de domn. Elveţienii au dat împăraţilor germani trupe renumite prin vitejia lor. Unele din ele au luptat pentru Frederic al II-lea la Faenza (1241), în Italia. Altele au însoţit pe împăraţi la încoronarea lor, la Roma. La urcarea lui pe tron, Albrecht I n-a respectat vechea tradiţie, omiţînd actul de recunoaştere a libertăţilor helvetice. Au avut loc atunci mari tulburări în munţii Elveţiei, încheiate, în 1307, prin restabilirea independenţei ţării, în formele unei guvernări autonome. Silnicia habsburgică, urmărind să impună ţărănimii libere din cantoanele Elveţiei îndatoriri feudale, a produs noi răzvrătiri în rîndurile acelei ţărănimi. În a doua jumătate a secolului al XV-lea, ţăranii federaţi (din Eidgenossen) au jurat să lupte alături, pentru dărîmarea castelelor şi izgonirea feudalilor, adunîndu-se pe muntele Rütli. Lupta ţărănimii din această vreme, în mijlocul căreia apare Wilhelm Tell, s-a terminat cu o izbîndă totală şi durabilă, cîştigarea deplinei autonomii prin pacea de la Basel, din 1499. Schiller a cules ecouri din acest lung trecut de lupte, şi, unindu-le între ele, a dat oarecum, în drama lui, sinteza luptelor pentru libertate ale Elveţiei.

Ce admirabilă construcţie, limpede şi impetuoasă, susţinută de sentimentul aşa de just al peisajului, de înţelegerea sufletelor simple şi drepte ale oamenilor din mijlocul lui! Este o ţară de culmi, de prăpăstii înfricate, de păduri adînci. Strălucesc gheţarii în lumina strălucitoare a soarelui, alunecă lavinele şi cascadele spumegă. Capra sălbatică sare din stîncă în stîncă, pajura se roteşte în văzduh

şi, pe coastele dealurilor şi pe podişuri, turmele pasc fîneaţa aromitoare. Se aud tălăngile prin văzduhul limpede şi, numai după sunetul lor, păstorul ştie dacă turma lui trece prin vreo primejdie. Din torentele culmilor s-a adunat, în vale, apa marilor lacuri, atît de limpede încît ochiul vede pietrele rotunde din fund. Se iscă deodată furtuni înspăimîntătoare şi marile valuri ale lacurilor răpesc luntrea pescarului şi o zdrobesc de stînci.

Locuitorii sînt păstori, pescari sau vînători, puţini agricultori. Se amestecă printre ei şi cîte un meşter tăietor de lemne, dulgheri ai caselor de bîrne, vreun meşter făurar. S-au aşezat în sate rare, uneori în gospodării izolate, unite prin drumul mare, dar şi prin cărări mai scurte, printre stînci acoperite de păduri. Sînt mari gospodari; stăpînesc fîneţe întinse şi turme numeroase. Au case frumoase, pe care le împodobesc cu blazoanele colorate ale cantoanelor şi cu inscripţii sentenţioase din care, citindu-le, trecătorul scoate o învăţătură şi o meditează în drumul lui singuratic. Jos de tot, pe clinele dealurilor mărunte, cresc pomi roditori şi viţa de vie. Cîte un boloboc de vin ajunge sus la munte şi călătorul, pelerin sau călugăr, primeşte o cupă de vin şi se îndestulează în casa primitoare. Sînt vechi oameni liberi, căliţi într-o natură aspră, şi pe care vechimea datinelor comune, multele înrudiri dintre ei îi unesc într-o foarte tare conştiinţă obştească. Sentimentul patriotic al popoarelor moderne a cunoscut una din primele lui cristalizări în sufletele muntenilor elveţieni.

Obştea helvetică este mai ales ţărănească. Dar s-a ales din mijlocul ei cîte o spiţă feudală, înnobilată de mult, sau venită din vechi timpuri, printre păstorii şi vînătorii munţilor. Pe unele culmi se înalţă castele, ca cel de la Rossberg, de la Sarn. Ţăranul se opreşte din drumul lui, şi priveşte arătarea lor de turnuri şi metereze, dincolo de şanţurile adînci, de podurile legate în lanţuri. Cine ajungea în hrubele lor nu mai vedea lumina soarelui. Era primejdios să te pui rău cu domnii din castele. Veneau îndată oameni cu lănci, călăreţi în armure şi ridicau pe cel care vorbise cu îndrăzneală, lăsînd în urma lor văduve şi orfani. Trufia crudă a feudalilor s-a înăsprit de cînd împăratul, refuzînd să recunoască libertăţile ţăranilor, a trimis printre aceştia pe uneltele lor, juzi lipsiţi de omenie şi subalternii lor, cu misiunea de a încovoia cu totul pe munteni. Ţara geme sub apăsarea lui Gessler.

Unul dintre munteni a crăpat cu securea capul judelui venit în gospodăria lui, care-i rîvnise la nevastă. A venit în fuga mare pînă la malul lacului, pentru a-l trece şi a se ascunde dincolo, în Schwyz. Dar furtuna răscoleşte apa lacului şi, cum pescarul nu îndrăzneşte s-o înfrunte, Wilhelm Tell îl trece pe fugar pe malul celălalt: „Lacul poate să arate îndurare omului, judele nu". Semnele oprimării vin din multe părţi. La Altorf, în Uri, se clădeşte o cetate mare, o închisoare. Unui ţăran i-au fost răpiţi boii din jug. Dacă ţăranul vrea să mănînce, să se înhame el la jug, spun juzii. Ţăranul a lovit pe trimisul judelui; apoi s-a refugiat. A fost prins bătrînul, tatăl, şi acestuia i s-au scos ochii. Vin alte multe veşti ale abuzului şi silniciei.

Revolta este mare în ţară. Se adună ţăranii din Rütli. S-a ridicat luna pe cer şi se vede curcubeul de noapte. Au ajuns aici căţărîndu-se pe stînci; au băut laptele gheţarilor. Prin gospodăriile pe unde au trecut au văzut spada ruginită, pitită după uşă. Sînt oameni din toate neamurile locului. Unii din ei se trag din ucigătorii balaurului care a trăit altădată, de mult, în mlaştinile din valea cea mai adîncă. Se sfătuiesc. Cei din Uri vor duce steagul şi spada, vor sta în fruntea oştilor, cei din Schwyz vor conduce adunările. Cei din Unterwalden vor asculta

de ceilalţi. Îşi aduc aminte de îndepărtata lor obîrşie comună. Au venit, făcîndu-şi loc cu sabia, din ţara germană. Au doborît păduri; au aşezat sate în mijlocul lor. Au gonit sălbăticiunile, şi ursul bătrîn s-a ascuns în peşteră. Alte popoare au purtat jug străin; ei au fost slobozi totdeauna şi au primit de bună voie puterea împăratului, după cum mărturisesc hrisoave vechi, de la Frederic. I-au dat acestuia ajutor cu oaste şi, cînd se vărsa sînge nevinovat, îl chemau din străinătăţi pentru a primi hotărîrea justiţiei lui, afară, sub cer. Cu ce drept îi prigonesc acum uneltele împăratului, juzii ridicaţi deasupra lor? Preotul Rosselmann îi sfătuieşte să se unească cu Austria. Numai un trădător poate să dea un astfel de sfat. Dacă împăratul nu le-a mai înnoit hrisoavele slobozeniei lor, să asculte sfatul lui Hans de Suabia, cel prădat de bunurile lui: să se ajute singuri, să nu-şi aştepte drepturile de la domni. Castelele trebuie prăbuşite. Vor aştepta sărbătorile Crăciunului, cînd aducătorii de daruri, nu mai mulţi de zece dintr-o dată, sînt primiţi între ziduri şi porţile rămîn deschise. Va năvăli atunci mulţimea înarmată cu lănci, ieşind din pădure. Nu va mai rămîne piatră peste piatră la Rossberg, la Sarn. S-au revărsat zorile, pentru munteni înaintea celor care sforăie încă în culcuşurile lor din oraşe. Ţăranii se leagă prin jurămînt şi se despart.

Stau deocamdată liniştiţi. Dar s-a ivit o nouă nelegiuire, un lucru de batjocură care te face să-ţi fiarbă sîngele în vine. La Altorf, Gessler a trimis o prăjină cu o pălărie în vîrf, pe care toţi trecătorii trebuie s-o salute şi să se închine în faţa ei. Numai aşa vor învăţa ţăranii să se supună. Vine Tell cu băiatul lui, cu Walter, căruia îi explică rînduielile ţării: cîmpul aparţine episcopului şi regelui, fiarele pădurii şi vînatul uşor sînt ale altor domni; tot ai regelui sînt peştii din ape, marea şi sarea. Unde este lărgime mare este, pentru oameni, strîmtorare mare. Mai bine este să trăieşti la munte, cu gheţarii în spinare. Au ajuns în faţa prăjinii cu pălăria în vîrf. Tell nu-i aruncă măcar o privire. Dar îl opresc gărzile şi, fiindcă Tell refuză mai departe să se plece în faţa sperietorii, gărzile vor să-l aresteze şi să-l ducă cu ele. Se adună oamenii, se aud strigăte de revoltă. Apare atunci judele cel mare, Gessler. Ce s-a întîmplat? Judele pronunţă sentinţa lui: Tell, iscusitul vînător, va putea să-şi păstreze viaţa dacă va nimeri cu săgeata în mărul aşezat pe capul băiatului, pe al lui Walter. Drăcească judecată! Nimeni nu-l poate hotărî pe Gessler s-o retragă. Tell trebuie să ţintească în băiat. Inima lui se zvîrcoleşte. Dar Walter este copilul lui şi, de la optzeci de paşi unde l-a aşezat judele, strigă cu putere: Trage, tată! Săgeata a pornit şi a rămas înfiptă în măr. Este o tragere la ţintă de care vor vorbi vremurile viitoare. Dar, hotărîndu-se să ţintească, Tell a pregătit două săgeţi. Pentru cine era a doua? Pentru a lovi în inima ta, dacă cea dintîi ar fi atins băiatul, îi răspunde Tell tiranului. Gessler i-a făgăduit lui Tell viaţa, dar nu libertatea. Pune să-l lege strîns şi să-l arunce în fundul bărcii, pentru a-l lua cu el pe malul celălalt, la castel. S-a iscat atunci o furtună mare pe lac, şi judele cu oamenii lui se simt pierduţi. Numai Tell poate să-i mîntuie. Dar cînd acesta, dezlegat, trece la cîrmă, luntrea este dusă către stîncile malurilor şi Tell sare pe una din ele. S-a căţărat apoi pe peretele muntelui şi a ajuns sus, printre fulgere şi trăznete. Este întîmpinat de mulţime. Ţăranii ştiu acum ce au de făcut. Merg să-l înştiinţeze pe bătrînul cavaler de la Attinghausen, care se pregătea să moară, dar a rămas un prieten al ţărănimii. Ţăranii aduc lui Werner von Attinghausen pe copilul lui Tell. Şi cînd bătrînul află că ţăranii plănuiesc o răscoală fără nici un ajutor nobiliar, el are viziunea unei mari forţe politice care se naşte acum, forţa unor mase populare trezite la conştiinţa puterii lor. Nobi-

limea va amurgi. Va coborî în oraşe pentru a se uni cu burghezimea. Soldaţii prinţilor vor veni înarmaţi. Va curge sînge. Dar libertatea ţăranilor va triumfa dacă ei vor şti să rămînă uniţi. Viziunea lui Attinghausen este una din cele mai luminoase pagini poetice scrise de Schiller:

„Ţăranul hotărît să-şi facă singur
Dreptate, fără sprijin de la nobili,
Încrezător doar în puterea lui,
De-acum nu va avea de noi nevoie.
Putem descinde liniştiţi în groapă:
Trăi-va după noi — prin alte forţe
Se va păstra grandoarea printre oameni.

(*Aşază o mînă pe capul copilului*:)

Din creştetul acesta va-nflori
O nouă şi mai bună libertate.
Se-ntoarce crugul vremii, şi vechimea
Se prăbuşeşte. Flori cresc pe ruine.
. . . .
Vor cobori cei nobili din castele
Şi vor jura oraşelor credinţă.
Au început s-o facă-n Ucht şi-n Thurgau,
Văd Berna cum înalţă capul
Şi Freiburg e cetatea celor liberi,
La Zurich breslele se înarmează
În trupe de război. Puterea veche,
A regilor, se frînge dînd asaltul.

(*Continuă a vorbi, pe ton profetic*:)

Văd prinţi şi nobili domni venind încoace,
Prinşi în armuri, război să poarte
C-un biet neam de ciobani, fără-ndurare.
Pe viaţă şi pe moarte luptă, şi mărețe
Victorii se decid în trecători.
Cu pieptul gol, ţăranul se aruncă
În lănci, le frînge, nobilimea cade
Şi steagul libertăţii se înalţă.

(*Prinde mîinile ţăranilor Walter Fürst şi Stauffacher*)

Deci ţineţi-vă bine împreună,
Nu-i loc al libertăţii-n lume
Să-i fie altuia străin. În munţi
Staţi strajă depărtărilor, şi ceata
Mereu şi tot mai mare să se-adune
De-a pururea uniţi, uniţi, uniţi!"

Gessler s-a salvat din furtună. Trece acum călare prin munţi, însoţit de starostele grajdurilor lui, către castel. Îl întîmpină o femeie cu copii în braţe. Se roagă pentru bărbatul ei închis de multă vreme. Judele vrea să treacă mai departe; dar femeia i se pune de-a curmezişul, vorbeşte cu îndrăzneală. „Aha, strigă judele,

limbile sînt încă slobode; voi înăbuşi eu duhul obraznic al slobozeniei". O săgeată şuieră atunci, venind dintre brazi şi înfigîndu-se în inima lui Gessler, care se chirceşte pe calul lui. „A fost săgeata lui Tell", şopteşte tiranul.

Izbucneşte revolta în munţi. Oamenii împăratului sînt alungaţi. Castelele sînt cucerite. La Sarn a rămas doar cenuşa. Rossberg este o ruină. Vor apărea desigur imperialii pentru a răzbuna moartea judelui lor. Dar vine atunci o veste grozavă. Împăratul a fost omorît. L-a ucis Hans de Suabia, nepotul de care istoria va vorbi, numindu-l Ioan Paricidul. Au fost ocupate toate trecătorile. Oraşele şi-au închis porţile. Este aşteptată regina Ungariei, Agnes, teribila fiică a lui Albrecht, care va extermina pe toţi muntenii, pe copii şi pe copiii copiilor. Cineva aduce atunci ştirea că noul împărat va fi Henric de Luxemburg, viitorul Henric al VII-lea, care va face dreptate helveţilor. În gospodăria lui Tell apare un călugăr cu priviri piezişe. Este Ioan Paricidul care cere ajutor şi caută un drum ascuns pentru a ajunge dincolo de munţi, în Italia. Tell îl ospătează ca pe orice trecător şi-i arată drumul, totuşi nu poate avea mai mult de-a face cu el: Paricidul a ucis pentru că împăratul îl lipsise de unele din bunurile lui; Tell a doborît un tiran. Se aud cîntece şi fanfare în munţi. Tell este aclamat ca liberatorul helveţilor.

Puternica dramă a lui Schiller, cea din urmă pe care a dus-o la capăt, marchează şi ultima etapă a gîndirii lui sociale şi politice. Schiller a fost totdeauna poetul libertăţii. În *Don Carlos*, infantul Spaniei imploră libertatea pentru popoarele Ţărilor de Jos. În *Wallenstein*, eroul o făgăduieşte, ca libertate religioasă, oraşelor din Boemia. În *Fecioara din Orleans*, Ioana o cucereşte în forma libertăţii naţionale, pentru întregul popor al Franţei. Ioana d'Arc este o reprezentantă a poporului francez, dar acesta nu ia parte la acţiunea eliberării lui de sub jugul străin, decît prin faptul că se grupează şi regăseşte o nouă voinţă de luptă sub steagul fecioarei care întrupa năzuinţele tuturor. Poporul însuşi nu este reprezentat în acţiunea lui. Luptele în *Fecioara din Orléans* sînt angajamente cavalereşti, între doi protagonişti eroici. Abia în *Wilhelm Tell*, poporul însuşi este înfăţişat în luptele lui de eliberare şi nu împotriva jugului străin, ci împotriva împilării dinăuntru, împotriva unei orînduiri nedrepte, pe care o şi răstoarnă. Este prima luptă pentru libertatea socială care izbuteşte în dramele lui Schiller, pentru că de data aceasta nu o poartă un individ, ci un popor întreg. Eroul însuşi al dramei, Wilhelm Tell, nu este de altfel numai un simbol şi un delegat al obştii întregi, pe care ajunge s-o reprezinte pentru că îi înţelege şi-i formulează mai bine aspiraţiile, ca Ioana. Wilhelm Tell este un om din mulţime, poate mai îndemînatic şi mai cutezător decît alţii, dar nu deosebit de ceilalţi ţărani prin felul sentimentelor care-l inspiră şi prin hotărîrea faptei. Între Tell şi tovarăşii lui de luptă nu există deci deosebiri de planuri, o perspectivă în adîncime. Pictorul elveţian Hodler a înţeles bine acest lucru, cînd, într-o frescă celebră a lui, a comemorat evenimentele legate de legenda lui Tell, prezentînd pe toţi eroii luptelor memorabile în acelaşi plan prim, scăldaţi în aceeaşi puternică lumină. Adevăratul erou al dramei lui Schiller este vechiul popor ţărănesc al Elveţiei, şi, astfel, în ordinea tehnicii dramatice,

au rezultat numeroasele scene de mulţime ale dramei, un lucru relativ nou în teatrul vremii.

Spre deosebire de alte drame ale lui, mai mult chiar decît în *Logodnica din Messina*, Schiller a simţit cu putere şi a exprimat cu forţă legătura oamenilor şi a faptelor lor cu natura în care oamenii trăiesc şi faptele lor se desfăşoară. În jurul întîmplărilor dramei simţim necontenit vigoarea şi puritatea munţilor cu gheţari şi păduri, peisajul alpin. Ceea ce se numeşte „atmosferă" într-o operă literară este un element foarte sensibil în drama lui Schiller. Această vigoare şi puritate a intrat şi în sufletele oamenilor, personajele dramei, naturi simple şi drepte, fără ascunzişuri, repezi la fapta apropiată de gînd. Atmosfera, ca să zicem aşa „climatică", a piesei se completează cu atmosfera ei „morală". Este o operă plină de sănătate, ridicată spre cinstirea oamenilor simpli, liberi şi drepţi, scăldaţi în puternică lumină egală, în comuniune neîntreruptă cu natura. Este o operă a marii linii clasice a literaturii. Aspirînd spre clasicism, într-o parte întinsă a carierei lui şi, mai cu seamă, după revelaţiile prieteniei cu Goethe, Schiller l-a realizat de fapt nu prin încercarea de a reactualiza prototipuri antice, ci tratînd una din temele mai legate de aspiraţia lui profundă, tema libertăţii, în cea din urmă lucrare a lui, una din culmile cele mai înalte ale întregii lui creaţii.

PROIECTE DRAMATICE ŞI ULTIMELE POEZII

S-au publicat din manuscrisele lui Schiller mai multe proiecte dramatice, rămase nedesăvîrşite, simple scenarii, completate pe alocuri cu cîte o scenă versificată, din care unele replici lipsesc. Sînt însemnări instructive pentru cine doreşte să strecoare o privire în laboratorul poetului. Schiller este într-o permanentă cercetare. Citeşte tot timpul, mai ales scrieri istorice şi extrage din lecturile lui episoadele curioase, acele care prezintă un interes dramatic chiar în naraţiunile istoricilor. Materia nu-i este indiferentă lui Schiller. Poetul aparţine unei epoci în care „interesantul" este o categorie estetică. Observaţia o va face tînărul Fr. Schlegel în studiul său despre *Poezia greacă*, pe care o va prezenta ca pe unul din polii sferei literare, celălalt fiind poezia romantică, „interesantă", în stare de devenire în acest moment. După ce îşi alege episodul, Schiller continuă să se documenteze şi, cu toate că scrisorile lui dau rareori detalii asupra metodelor de lucru folosite, ştim că poetul a mers adeseori la izvoare. Este un om al epocii noi, în care ştiinţele istorice au luat un avînt deosebit, şi el pune la contribuţie metodele şi rezultatele acestor ştiinţe. Astfel instruit prin cercetare, concepe minuţios planul dramei sale, în suita ei de acte şi scene. Abia apoi trece la lucrarea poetică propriu-zisă, pe care o continuă cu intermitenţe, lăsînd ca timpul şi norocul clipei să-i aducă ceea ce inspiraţia i-a refuzat din primul moment. Astfel deşi, studiind manuscrisele lui Schiller, ne dăm seama de caracterul foarte laborios al lucrării lui literare, înţe-

legem şi ceea ce rezerva el spontaneităţii şi entuziasmului poetic. Ne-o spune el însuşi în una din ultimele lui poezii: *Favoarea clipei* (*Die Gunst des Augenblicks*):

„Cel mai puternic din stăpîni
E scurta clipă,
Din nori şi din lăcaş zeiesc
Se înfiripă.
Natura creşte din vecii
Fără hotare,
Zeiască pe pămînt e doar
O fulgerare.
Încet se întocmeşte-un zid:
O piatră-aşteptă;
Din spirit de artist ţîşni
Înalta-i faptă.
Ivirea soarelui colori
Ţese-n covoare,
Pluteşte Iris legănat
Pe punţi uşoare.
Tot ce-i frumos s-arată cît
Fulgerul ţine:
Noaptea îndată l-a înghiţit
În adîncime".

Printre proiectele dramatice ale lui Schiller, publicate ca postume, ne întîmpină mai întîi un *Warbeck*, episodul falsului pretendent la tronul Angliei, după sfîrşitul războiului celor două roze. *Maltezii*, despre care este adeseori vorba în scrisorile ultimilor ani, trebuia să devină o tragedie cu coruri în legătură cu luptele cavalerilor din ordinul de Malta, stăpînii insulei, cu turcii care-i asediază. *Copiii Casei* (*Die Kinder des Hauses*) urma să fie dramatizarea unei afaceri judiciare din timpul lui Ludovic al XIV-lea, despre care memorialiştii şi istoricii s-au ocupat uneori ca despre unul din aspectele epocii atît de corupte. Citim toate aceste însemnări sumare, spunîndu-ne că, dacă timpul i-ar fi îngăduit, Schiller le-ar fi dezvoltat, desigur, în expuneri dramatice, în care ar fi dobîndit expresie cîte unul din marile curente ale istoriei.

Cel mai dezvoltat dintre proiectele dramatice ale lui Schiller, pentru că a redactat din el un prim act şi o scenă a actului al doilea, de altfel incomplete, este *Demetrius*, un episod din istoria Rusiei la începutul secolului al XVII-lea. Interesul pentru istoria Rusiei dobîndise o actualitate oarecum oficială la Weimar, în momentul în care se punea la cale căsătoria prinţului moştenitor cu o mare ducesă rusă. Cumnatul lui Schiller, Wilhelm von Beulwitz, care călătoreşte, în această împrejurare, cu însărcinări diplomatice în Rusia, îi aduce de acolo documentarea necesară. Este vorba de întîmplările de la sfîrşitul domniei lui Boris Godunov care, pentru a se urca pe tronul ţarului Ivan, ucisese pe fiul acestuia, pe Dimitri.

Un copil de şaisprezece ani, crescut într-o mănăstire, ajunge să creadă că el este Dimitri, scăpat ca prin minune din uneltirile lui Godunov, şi după ce se refugiază în Polonia, revine de acolo cu ajutor armat şi izbuteşte să intre în Moscova şi să se aşeze pe tronul ţărilor. Mama falsului Dimitri, ascunsă pînă atunci sub vălul monahal, nu-şi recunoaşte fiul, şi acesta, începînd să creadă în misiunea lui, se prăbuşeşte interior şi cedează în faţa boierilor răsculaţi care-l ucid. Nu putem şti ce ar fi putut scoate Schiller din această schemă dramatică. Interesul pentru istoria Rusiei, dezvoltată ca putere mondială după Petru I, se manifestă la mulţi scriitori ai secolului al XVIII-lea şi de mai tîrziu. În Germania, Schiller este unul din cei dintîi care se gîndeşte să trateze, pentru scenă, o temă din istoria Rusiei. Proiectul lui va fi reluat mai tîrziu de Hebbel şi dus pînă la închegarea unei drame psihologice. Din acelaşi ciclu de evenimente din jurul lui Boris Godunov şi-a scos Puşkin materia puternicei lui tragedii istorice, tradusă astăzi în toate limbile.

În timp ce se încrucişează toate aceste proiecte dramatice în mintea lui, Schiller continuă a scrie poezii lirice. De cînd gustul pentru poezie i se înviorase, prin frecventarea lui Goethe, îndeletnicirea lui lirică nu mai cunoaşte lacune. Unele din compunerile acestei vremi sînt închinate figurilor create de poet pentru scenă, Ioanei d'Arc, Theklei, lui Wilhelm Tell, şi semnificaţia lor simbolică se lămureşte astfel prin propriul comentar liric al creatorului lor. Se încheagă şi poeme cu tematică antică, extrasă din ciclul legendelor Troiei, ca *Serbarea Victoriei (Der Siegesfest)* şi *Kassandra*. Cîteva din balade aparţin acestui timp: *Hero şi Leandru* şi *Contele de Habsburg*. Acum ia naştere şi *Cîntecul Clopotului*, unul din poemele cele mai cunoscute ale lui Schiller. Poemul este compus din două serii alternative de strofe, dintre care una evocă turnarea clopotului, activitatea harnică a meşterilor în jurul lui, ridicarea clopotului în turnul bisericii, pe cînd cealaltă suită de strofe cîntă evenimentele tipice ale unei vieţi omeneşti cu toate bucuriile şi încercările ei. Reflecţia poetului se introduce, la rîndu-i, în această împletitură din două fire, pentru a ne lămuri punctul lui de vedere la sfîrşitul epocii care trăise evenimentele revoluţionare din Franţa. Schiller se găseşte acum departe de înflăcărarea revoluţionară a tinereţii sale şi, lucru curios, deşi se pregătea să dramatizeze legenda lui Wilhelm Tell, îşi spune cuvîntul său pentru Concordie, aşa cum doreşte să-i fie clopotul botezat, deşi injustiţia din lume şi mai ales din patria lui germană nu fusese încă de loc înlăturată.

În ultimele lui compuneri lirice, poetul vădeşte o oboseală care trebuie să fi fost şi a omului greu încercat de boală. Sîntem la începutul secolului. Armatele revoluţionare trecuseră Rinul. Napoleon le dusese pînă la Nil. În ţările pe care le ocupă, francezii impun istovitoare contribuţii de război. Anglia declară blocul continental şi, prin flotele ei, îşi întinde stăpînirea pînă pe coastele şi în insulele cele mai depărtate ale lumii, exploatate fără nici o cruţare. În această situaţie a lumii, chemarea oamenilor la lupta pentru libertate şi pentru pace ar fi fost dintre cele mai binevenite. Dar Schiller nu adresează omenirii această chemare, ci se închide în sine şi în lumea unei arte îndepărtate de viaţă, unde i se pare a găsi libertatea şi frumuseţea de care realitatea contemporană îl lipseşte cu atîta cruzime.

Aşa ne vorbeşte Schiller în elegia *La începutul noului secol (Der Antritt des neuen Jahrhunderts)*, interesantă a fi meditată pentru a cunoaşte una din limitele poetului:

„Nobile prieten! Unde-i pace,
Unde-i pentru libertate loc?
Veacul în furtuni pieri, şi-ncoace
Noul secol a venit cu foc.

Lanţul dintre ţări, vezi, se desface,
Vechile-ntocmiri s-au dărîmat,
Vuietul războinic nu mai tace
De la Nil la Rinul spumegat.

Oamenii din două ţări în ură
Vor pe tot pămîntu-a fi stăpîni,
Libertatea ţărilor o fură,
Fulgere, trident prinzînd în mîini.

Aurul din orice ţări rîvneşte
Şi ca Brennus într-un timp barbar,
Omul vechi al Franţei voiniceşte
Îşi azvîrle spada pe cîntar.

Şi britanul flota şi-o trimite,
Braţe de polip închid
Oceanul liber; Amfitrite
Vede cum o-nconjură un zid.

Pe sub Crucea Sudului, pe coaste
Depărtate, -n insule de vis,
Mărfuri a trimis şi oaste —
N-a găsit în cale-un Paradis.

Hărţi priveşti dar nicăirea
Paşnică grădină nu-întîlneşti,
Nici un loc în care fericirea
Îţi surîde-n ochi copilăreşti.

Fără de sfîrşit se-ntinde lume,
Nava-i totdeauna la mijloc,
În pustietatea fără nume
Pentru zece fericiţi nu-i loc.

Te întoarce-n inima ta, frate,
Din tumultul vieţii furtunos,
Doar în fantezie-i libertate
Şi-nfloreşte-n cîntec ce-i frumos".

Accentul e sincer, melodios şi cald. Scriindu-şi poemul închinat începutului de secol, Schiller exprima sentimentul multor oameni ai vremii, apăsaţi de con-

flictul prin care Franţa şi Anglia răpiseră pacea lumii şi, prin agresiune războinică sau prin infiltraţie colonială, marcau acelaşi moment al burgheziei exploatatoare, dornică să se impună pe piaţa mondială. Poemul lui Schiller este deci un document din cele mai importante al reflecţiei politice la începutul secolului al XIX-lea. Dar a citit bine Schiller în sine şi, mai ales, a exprimat el cu fidelitate rostul istoric al marii creaţii de artă pe care o înfăptuise el însuşi, printr-o aplicaţie de un rar eroism? Arta lui nu fusese produsul unei retrageri în sine, în lumea fanteziei şi a cîntecului frumos, străin de viaţă. Această artă, manifestată în atîtea poeme lirice şi dramatice, fusese, dimpotrivă, o expresie a conştiinţei luptătoare a burgheziei, care putea vorbi pe-atunci în numele omenirii întregi. Etosul creaţiei schilleriene este al luptei, nu al contemplaţiei şi al evaziunii. Dînd expresie acestor din urmă îndrumări, Schiller se găsea în înşelare de sine. Putem s-o spunem, autorizaţi de marea admiraţie pe care o nutrim pentru personalitatea şi opera lui.

Dar faptul că Schiller a putut scrie totuşi ultima strofă a poemului *Începutul secolului* este un semn elocvent nu numai pentru depresiunea poetului, dar şi pentru situaţia generală a burgheziei germane la sfîrşitul epocii revoluţionare în care se arătase atît de slabă. Într-un alt poem al său, dedicat *Prietenilor (An die Freunde)*, Schiller evocă ţări mai fericite, mai bogate sau mai strălucite decît patria lui, epoca fericită a Greciei clasice, splendoarea naturii în regiunile sudului, bogăţia Angliei, strălucirea Romei. Germania, adăuga Schiller, se bucură însă de darul prietenos al artei. Lunga serie a poeţilor şi compozitorilor germani acorda patriei lui Schiller o situaţie morală, prin care poetul încearcă să se mîngîie de atîtea alte lipsuri ale ei. Într-o poezie postumă, intitulată *Măreţia germană (Deutsche Grösse)*, poetul recunoaşte patriei sale şi gloria intelectuală, meritul filozofilor ei. În adevăr, după cum a observat Marx într-o maximă amintită la începutul acestor pagini, germanii omiţînd revoluţia liberatoare, şi-au continuat, de la un timp, istoria în cugetare. Marea mişcare artistică şi intelectuală a germanilor la sfîrşitul secolului al XVIII-lea şi la începutul celui următor a conţinut în sine multe elemente ale unei demisiuni. Schiller privit în întregimea evoluţiei lui, de la drama *Hoţii* la ultimele poezii, ne face să simţim limpede în ce a constat această demisiune. Continuînd procesul, rupîndu-se neîncetat de cauza libertăţii lui, vechea demisiune l-a putut duce pe omul german la teribila înjosire şi sclavie a epocii hitleriste. Spiritul nobil, înalt şi pur al lui Schiller s-ar fi cutremurat atunci de groază.

MOARTEA LUI SCHILLER

În mai 1804, Schiller face o călătorie la Berlin, unde Iffland punea în scenă piesele lui. Mediul Weimarului era îngust şi provincial. La Berlin, unde rămîne cîteva săptămîni, poetul găseşte o altă atmosferă şi întrevede posibilităţi materiale de viaţă, prin care familia lui ar fi fost asigurată, în cazul cînd el n-ar mai fi putut s-o ajute. I se fac propuneri avantajoase din partea curţii din Potsdam, unde este primit cu deferenţă. Pînă la urmă nu se poate totuşi hotărî, şi se înapoiază la

Weimar, unde cade îndată bolnav. În iulie se simte atît de rău şi suferinţele lui sînt aşa de mari, încît într-un rînd îşi doreşte o moarte apropiată. Către sfîrşitul anului, starea i se ameliorează şi se simte în stare să ia parte la o festivitate publică şi să întîrzie pînă în zori, într-o societate de prieteni tineri, dintre care J. H. Voss, viitorul traducător al lui Homer, ne-a lăsat referinţele cele mai amănunţite asupra ultimei perioade din viaţa lui Schiller. La începutul anului 1805 se îmbolnăveşte şi Goethe. Voss îl găseşte pe poet plîngînd din pricina veştilor primite de la prietenul lui. Termină cu greutate traducerea *Fedrei* lui Racine, pe care i-o trimite lui Iffland. Cere să i se dea, pentru a le citi, basme şi povestiri cavalereşti în prelucrarea lui Tressan. Părăseşte rareori patul, pentru a asista la cîte o reprezentaţie de teatru. Astfel îl vede Goethe pentru ultima oară în ziua de 29 aprilie şi, fiindcă nu-l putea întovărăşi, cei doi prieteni se despart în stradă, în faţa locuinţei lui Schiller. La 9 mai 1805 Schiller moare. Vestea îi este adusă lui Goethe tocmai a doua zi, şi acesta, fără a spune un cuvînt, se retrage într-un colţ al odăii lui şi plînge în tăcere.

Weimarul trăieşte zile de doliu; corpul poetului este mai întîi depus în cimitirul Jakobus şi, mult mai tîrziu, în 1827, este mutat în cripta princiară din Weimar. La 10 august 1805 se organizează o ceremonie funebră în amintirea poetului la Lauchstädt şi un actor recită acolo poemul lui Goethe, *Epilog la „Clopotul"* de Schiller. Se aude elogiul personalităţii lui Schiller, al omului sociabil şi înţelept, stăpînit mereu de pasiunea adevărului, a binelui şi a frumosului, creatorul unei opere în care omenirea din diferite ţări şi epoci a găsit una din imaginile ei cele mai pătrunzătoare şi a primit un mesaj de nobleţe. Fie ca patria germană să audă şi să împlinească acest mesaj, îşi încheie Goethe poemul lui.

După un an, Charlotte a zugrăvit în cuvinte cumpănite portretul soţului ei, pe care îl transcriem în această ultimă pagină a povestirii vieţii lui Schiller: „Era simplu şi amabil în felul lui de a se înfăţişa; nici un cuvînt plat nu ieşea din gura lui. Vorbirea lui era totdeauna adîncă; totul se crea în mintea lui cu o bogăţie mai mare decît pentru alţii. Orice manifestare a lui într-o convorbire era o creaţie nouă a spiritului. Te simţeai, ascultîndu-l, ridicat deasupra lumii şi a lucrurilor triviale, părtaş la un punct de vedere înalt. Era răbdător faţă de orice rătăcire; numai vidul spiritului şi nulitatea trufaşă îi erau insuportabile; orice falsă pretenţie îl apăsa; de aceea unii oameni l-au putut găsi altfel decît se aşteptau să-l afle, şi pentru aceştia era în adevăr inaccesibil. Cinstea însă şi căuta să le fie de ajutor tuturor naturilor lipsite de prejudecăţi şi tuturor acelora care exprimau cu sinceritate sentimentele lor şi îşi urmăreau cu adevăr şi simţire scopurile, oricît astfel de oameni ar fi fost deosebiţi de el. În asemenea împrejurări părea a fi atotputernic şi simţeai, îndată ce lua cunoştinţă de mîhnirea cuiva, că vigurosul lui spirit ar putea fi de ajutor. I-ai fi putut mărturisi totul, chiar şi o crimă.

Ţinuta lui era nobilă şi demnă; se vedea din atitudinea corporală că fusese educat milităreşte. O fineţe naturală îl învăţase să dispreţuiască de timpuriu tot ce era lipsit de nobleţe, şi aşa apărea el în lume şi societate . . . Doresc să mai adaug că nu va mai apărea o altă inimă mai plină de iubire şi de bunăvoinţă faţă de oameni, fără nici o teamă sau sfială faţă de ei. Ceea ce spune odată despre muza lui, este o judecată smulsă din propriul lui suflet şi care exprimă relaţia lui cu lumea:

A respectat-o, nicicînd n-a temut-o".

PERSPECTIVĂ

Schiller a trăit patruzeci şi şase de ani. A fost activ în cîmpul literaturii în timp de un sfert de secol. Nici viaţa, nici activitatea lui literară n-au fost prea lungi. Dacă Goethe ar fi dispărut la aceeaşi vîrstă ca prietenul său, n-am fi avut nici *Afinităţile elective*, nici *Anii de rătăcire ai lui Wilhelm Meister*, nici *Poezie şi adevăr*, nici *Divanul occidental-oriental*, nici *Elegia din Marienbad*, nici partea a doua din *Faust*, nici scrierile naturalistice: imaginea lui ar fi rămas foarte incompletă. Desigur, nu putem spune ce ar mai fi scris Schiller, dacă soarta i-ar fi dăruit o viaţă mai lungă, dar putem afirma că, în timpul relativ scurt în care s-a constituit, opera lui Schiller conţine toate elementele capabile să definească o personalitate completă, una din cele mai înalte ale vremii lui. Această bogată înflorire a geniului lui Schiller este uimitoare, mai întîi, prin condiţiile în care s-a desfăşurat: existenţa rătăcitoare, lipsurile de multe feluri în prima perioadă a vieţii, necesitatea de a-şi împărţi timpul între lucrările literare creatoare şi cele secundare, remunerative, apoi boala la răstimpuri din ce în ce mai dese în perioada a doua. În timpul relativ scurt al vieţii lui şi în împrejurări aproape tot timpul neprielnice, Schiller a ridicat totuşi o operă bogată şi care nu dă în nici un moment impresia unor lacune, prin hărnicia extraordinară, prin ritmul şi felul muncii lui literare. Creaţia literară este de timpuriu, pentru Schiller, forma însăşi a vieţii lui. Îndată ce părăseşte ideea unei cariere medicale, Schiller nu mai înţelege a trăi altfel decît ca scriitor. Misiunea vieţii lui este creaţia operei frumoase, şi acestei misiuni îi sacrifică el activitatea de profesor, apoi aceea de redactor şi coordonator al vieţii literare, căreia într-un timp i s-a consacrat cu zel, prin şirul publicaţiilor periodice conduse de el.

Schiller a fost deci, în primul rînd, scriitor, unul din cei dintîi care realizează tipul profesional modern al acestuia. A fost însă scriitor într-o vreme care oferea atît de puţine posibilităţi profesiunii scriitoriceşti! A trebuit să înmulţească deci lucrările pe care le-am numit „remunerative", pentru a asigura temelia materială a existenţei lui şi a familiei. A trebuit apoi să accepte protecţia unui mecenat, o condiţie aproape generală pentru toţi scriitorii vremii. Fără ocrotirea unui principe şi fără subvenţia sau fără situaţia socială şi materială acordată de acela, nu putea trăi şi lucra nici un scriitor al vremii. Acesta a fost şi cazul lui Schiller, dar în tot timpul petrecut în sfera curţii din Weimar, scriitorul a arătat cea mai mare independenţă morală pe care o putea atinge un artist sau un gînditor al epocii. Nu numai că nu caută să înmulţească atingerile lui cu curtea, dar mai degrabă le evită, şi aspiraţia lui socială, aceeaşi la întreaga burghezie germană, dobîndeşte o expresie literară, pe care trebuie s-o socotim mai curajoasă decît a oricărui alt scriitor german al epocii. Ne găsim, în timpul vieţii poetului, în perioada de pregătire a Revoluţiei franceze, în timpul acesteia şi la începutul dictaturii lui Napoleon. Atmosfera prerevoluţionară poate fi simţită în lucrările de tinereţe ale poetului, în *Hoţii* sau în *Intrigă şi iubire*. Filonul libertar se continuă apoi pînă în ultimele opere, pînă la *Wilhelm Tell*, dar nu fără derivaţii către părăsirea luptei pentru libertate, mai ales în scrierile filozofice şi în lirica ultimilor ani. Idealul estetic-umanist, al personalităţii armonioase, în locul idealului revoluţionar al tinereţii, soluţia individuală de viaţă în locul soluţiei obşteşti, asigurată prin lupta colectivă a unei întregi clase sociale, fixează punctele extreme ale evoluţiei sociale şi morale ale lui Schiller, în condiţiile vremii lui. Dar considerînd această evoluţie, în întregimea ei, putem îndrăzni oare, întrebuinţînd o expresie gravă, să vorbim despre trădarea idealurilor

de tinereţe? Credem hotărît că nu putem îndrăzni o astfel de caracterizare. Este sigur că după ce burghezia germană s-a arătat prea slabă pentru a face o revoluţie ca a francezilor, stările de spirit revoluţionare, vizibile în unele din operele lui Klopstock, Goethe, Schiller, au evoluat şi au fost înlocuite prin alte poziţii morale şi politice. Dar părăsind înflăcărarea revoluţionară a tinereţii, împreună cu epoca lui întreagă în Germania, Schiller n-a trecut în tabăra opusă, n-a devenit nicicînd un sprijin al reacţiunii, ba chiar a continuat să exprime, aşa cum am văzut, ataşamentul său pentru cauza libertăţii pînă în ultimele lui opere. Schiller n-a trădat niciodată această cauză, iar atunci cînd a trebuit să constate înfrîngerea ei, a exprimat acea durere vie şi adîncă, decepţia socială notată în elegia *Începutul secolului*, tradusă mai sus. Astfel, deşi n-a rămas un poet revoluţionar, Schiller n-a devenit niciodată un scriitor al contrarevoluţiei, ca unii din romanticii care trebuiau să-i urmeze, ba chiar a continuat să sacrifice pe altarul libertăţii, în singura măsură posibilă a vremii lui. Schiller n-a rămas pînă la urmă un scriitor revoluţionar, dar a rămas totdeauna un caracter dintre cele mai înalte şi mai curate. Puritatea morală este una din trăsăturile cele mai izbitoare ale portretului său.

Începîndu-şi viaţa în împrejurări foarte grele, fugar rătăcitor fără nici o siguranţă a zilei de mîine, trăind într-o vreme din singurele binefaceri ale prietenilor, luptînd cu nevoia mai tot timpul, bolnav adeseori şi, în ultima lui epocă, foarte grav bolnav, Schiller nu s-a descumpănit sufleteşte niciodată. Secolul al XIX-lea, începînd cu romanticii, va cunoaşte, în multe exemplare, tipul poetului nefericit, sărac, rătăcitor şi bolnav şi, care, dînd expresie acestor tare ale destinului său, a răspîndit în juru-i, ca o contagiune, sentimentul îndurerat sau deznădăjduit al vieţii. Verlaine i-a numit „poeţi blestemaţi“, „poetes maudits“, pe unii din acei care ţineau de acest tip moral, victimele geniale ale societăţii burgheze. Schiller n-a făcut niciodată parte din această categorie. Figura lui Schiller este aceea a unui clasic. Tăria şi sănătatea sufletească fac parte dintre trăsăturile alcătuirii lui morale. Forţa şi sănătatea sufletească s-au manifestat la el ca energie combativă şi ca optimism. A dat lovituri, mai cu seamă prin operele tinereţii lui, orînduirii sociale şi politice a vremii atît de injuste, şubrezind-o prin masivitatea atacului său. A crezut în posibilitatea înălţării condiţiei omului şi, chiar atunci cînd a ajuns să nu propună contemporanilor decît soluţiile individuale ale educaţiei etice şi estetice, el a făcut-o cu încredere optimistă în posibilitatea ameliorării destinului uman. Este adevărat că uneori, mai cu seamă în poeziile lirice, Schiller a exprimat melancolia timpului, împreună cu nostalgia către forme de viaţă mai vechi ale omenirii, către ceea ce îşi închipuia a fi fost forma greacă de viaţă. Dar chiar atunci cînd s-a întors către trecutul omenirii, el a extras de acolo precepte şi îndrumări capabile de a fi propuse timpului său. Poeziile elegiace, cu tematică antică, ale lui Schiller, stau deci în legătură cu scrierile sale de filozofie morală şi estetică, în care se găseşte un program nou de educaţie. Este adevărat că acest program nu mai poate fi pentru noi o soluţie în luptele purtate de omenire. Noi credem că popoarele trebuie să-şi cucerească deplina lor libertate faţă de toate formele împilării şi ale exploatării, dinafara sau dinăuntrul lor, dar, o dată eliberate, socotim că idealul înălţării morale a omului prin cultura estetică redevine valabil şi vrednic a fi propus, într-o vreme, ca cea de astăzi, cînd au fost create condiţiile sociale de realizare ale idealurilor celor mai înalte. Etica estetică a lui Schiller s-a constituit în opoziţie cu vechile etici religioase şi ca un produs al iniţierii umanistice, veche de cîteva secole în momentul în care Schiller a propus-o. Această etică schilleriană este un rezultat al culturii

laice moderne şi ea poate fi mult mai uşor legată de îndrumările timpului nostru, decît etica garantată de comandamentele autorităţii religioase, ieşită din evul mediu.

În sufletul atît de sănătos, ferm şi curat al lui Schiller s-au dezvoltat sentimentele unei sociabilităţi cuprinzătoare şi entuziaste. Printre simţirile exprimate în poeziile lirice sau întrupate de eroii dramelor sale, se cuvine să notăm mai întîi patriotismul său. Deşi a trăit într-o vreme în care Germania se găsea în regimul feudal al micilor state, fără alte relaţii între ele decît legătura de vasalitate a principilor, care îi subjuga faţă de împăratul Germaniei, Schiller a scris şi a gîndit totdeauna pentru întreaga comunitate germană. Reflecţia asupra înapoierii politice a acesteia, dorinţa de a o face să înainteze, preocuparea de a stimula procesul de dezvoltare a omului către un tip social şi moral mai înalt, ocupă un loc întins în scrierile lui Schiller. Mesajul operelor lui a fost primit deci în toate punctele Germaniei, şi dacă poporul acesteia a ajuns să se simtă o naţiune, lucrul se datoreşte şi influenţei creaţiei schilleriene, activă ca o putere unificatoare, capabilă să trezească o conştiinţă comună. În masa poporului german, operele lui Schiller au fost adresate mai ales burgheziei, bucuroase să afle în scrierile lui expresia revoltei împotriva abuzului feudal şi absolutist, ca şi intelectualilor ieşiţi din burghezie, adică acelei categorii formate din scriitori, artişti, filozofi, profesori şi cercetători ştiinţifici de toate felurile, creatorii prestigiului intelectual al patriei lor. Dar deşi legat atît de adînc de realitatea comunităţii germane, Schiller nu s-a închis în limitele ei. Nu există nimic mai deosebit de tendinţele lui decît naţionalismul îngust, şovin şi agresiv. Ideea de „umanitate", elaborată în luptele ideologice ale secolului al XVIII-lea, joacă un rol de seamă în gîndirea lui Schiller. „Umanitatea" este, pentru Schiller, comunitatea popoarelor lumii, purtătoarea şi agentul progresului de cultură prin care conştiinţa tuturor se îmbogăţeşte şi se eliberează, astfel încît, puternice prin aceste cîştiguri, popoarele pot susţine mai bine luptele lor sociale şi politice. Poate că Schiller a avut într-o măsură mai mică decît Goethe simţul întinderii şi varietăţii umane, dar l-a avut într-o formă mai activă, mai combativă şi mai entuziastă. S-a declarat adeseori „cetăţean al lumii". A cuprins în îmbrăţişarea sa omenirea întreagă. A dorit pentru aceasta pacea şi înţelegerea generală. Tendinţa atît de larg umană a lui Schiller a fost baza receptării operelor lui în toate punctele lumii, unde el continuă a fi unul din scriitorii cei mai populari şi cei mai iubiţi.

A fost poetul iubirii de oameni, al avînturilor generoase. A fost poetul prieteniei. Prietenia, adică legătura de iubire dintre doi oameni cu suflete nobile şi curate, în care ei găsesc temeiul urmăririi comune a unor ţinte înalte ale vieţii, a dominat personalitatea şi opera lui Schiller. Marii prieteni ai lui Schiller au fost Körner, Wilhelm von Humboldt, Goethe. În operele lui, poetul a zugrăvit de cîteva ori o prietenie entuziastă, a lui Don Carlos şi a Marchizului de Posa, a lui Wallenstein şi a lui Max Piccolomini, a celor doi prizonieri ai tiranului din Siracuza. Ciclul întreg al sentimentelor specific schilleriene au fost întrupate de poet în întinsa galerie de tineri ai operei lui, figuri juvenile de revoltaţi sau de entuziaşti, suflete generoase, adeseori violente, stăpînite de pasiunea libertăţii sau de o iubire tiranică, prin care ele acceptă sacrificiul suprem, tineri înfăţişaţi în momentul paroxistic al unei crize grave, un Karl Moor, un Ferdinand von Walter, un Don Carlos, un Mortimer, un Max Piccolomini, un Don Cesare şi un Don Alonso. A înţeles, pentru întîia oară în istoria literaturii, măreţia figurii tinereşti a Ioanei d'Arc. A fost un poet al tinereţii. Dacă există printre poeţii lumii unii care păstrează viziunea copilărească a lumii şi alţii care conservă viziunea şi felul de a simţi al adolescentului, Schiller

a făcut parte din aceştia din urmă. Deşi viaţa l-a înzestrat cu experienţă şi înţelepciune, pornirile tinereşti ale sufletului n-au dispărut niciodată din întocmirea morală a lui Schiller şi aceste porniri au continuat a fi exprimate şi întrupate de poet pînă în ultimele lui creaţii. Dintr-un anumit punct de vedere se poate spune că Schiller a rămas totdeauna tînăr şi, deoarece tineretul alcătuieşte mereu partea cea mai întinsă a publicului literar, i se datoreşte şi acestei împrejurări favoarea mereu înnoită de care se bucură opera schilleriană.

După un răstimp atît de lung de la creaţia ei, peste un secol şi jumătate, opera lui Schiller îşi păstrează actualitatea, nu numai prin substanţa ei morală atît de bogată, dar şi prin marea ei valoare literară. Schiller a fost poet liric şi poet dramatic. Am văzut ce se poate spune despre formula „liricii filozofice", impusă de Schiller timpului său. Schiller n-a fost poet în sensul lui Goethe şi al romanticilor, mai apropiaţi de Goethe decît de Schiller. Actul poetic n-a fost, pentru el, un act simultan cu experienţele emotive care l-au pus în mişcare. Poezia lui Schiller nu este proiecţia directă şi naivă a unui moment de viaţă intens trăit. Ea este, mai degrabă, rezultatul reflecţiei filozofice şi generalizatoare asupra unor experienţe personale şi obşteşti, susţinute de altfel de răsunetul afectiv al acestor experienţe. Între poet şi materia lui s-a introdus răstimpul mai mult sau mai puţin îndelungat al cugetării, şi acestei situaţii i se datoreşte faptul că poetul poate să-şi organizeze materia în formele unei compuneri savante, organizate solid prin înşiruirea logică a ideilor şi prin acumularea exemplelor, care le ilustrează pe acestea. Poezia lui Schiller nu este dezvoltarea unei exclamaţii, un strigăt în care se eliberează o durere, un conflict al omului şi al epocii lui. Lirica schilleriană este o poezie de compoziţie, una din acele în care elementul logic şi retoric dobîndesc o mare dezvoltare. Evoluţia liricii universale s-a desfăşurat, mai degrabă, prin selectarea tipului liric opus aceluia căruia Schiller îi aparţine, încît luînd contact cu acesta avem impresia că executăm un pas de înapoiere către trecut, către epocile liricii clasice sau clasiciste. Lirica lui Schiller reprezintă, de fapt, o reluare a elegiei clasice, pe care romanticii urmau s-o scoată din actualitatea literară. O situaţie specială ocupă însă, în opera poetică a lui Schiller, baladele lui, în care interesul povestirii, precizia şi vigoarea trăsăturilor, puterea de a extrage o idee morală importantă dintr-o sinteză legendară, au dat mari rezultate. Substratul popular al baladelor explică îndeajuns vigoarea şi menţinerea lor neîncetată în gustul artistic al maselor, care nu încetează a le citi şi admira. Pretutindeni, în toate operele sale, Schiller a obţinut efecte de seamă în expresiunea ideilor. A fost unul din poeţii gnomici ai literaturii universale. Maximele, sentinţele, aforismele răspîndite în poemele şi dramele lui s-au bucurat deci de o mare răspîndire şi alcătuiesc o parte întinsă din tezaurul înţelepciunii.

A fost mai ales poet dramatic. Apărut în succesiunea lui Shakespeare, în epoca răspîndirii operelor acestuia pe continent, a fost pe această linie a tradiţiei, unul din cei mai mari poeţi dramatici ai lumii. Într-un rînd, în *Intrigă şi iubire*, poetul a scris o „dramă burgheză", adică una din acele în care o temă tragică este tratată cu mijloacele observaţiei realiste a societăţii, adică cu mijloacele folosite de clasicism numai în comedie. Altădată, în *Logodnica din Messina*, poetul a încercat revenirea la tematica şi modurile de expresie ale tragediei antice. Dar în afară de aceste două derivaţii către forme de artă deosebite, Schiller a rămas tot timpul în cadrul dramei istorice shakespeareane. Faţă de Shakespeare, trebuie deci precizat caracterul propriu al genialităţii dramatice a lui Schiller.

Ceea ce s-a observat mereu în legătură cu Shakespeare a fost marea putere a obiectivităţii lui dramatice. Creator al unei lumi cu sute de personaje şi tot atîtea situaţii, în care sînt cuprinse toate contrastele vieţii, observator al cutelor celor mai ascunse ale sufletului omenesc, Shakespeare ne-a prezentat o imagine a lumii şi a vieţii, sub care rămîne ascunsă personalitatea lui proprie. Shakespeare este artistul demiurgic, creatorul unei lumi. Nu este deci lipsit de semnificaţie faptul că s-au putut produce îndoieli în legătură cu personalitatea umană a poetului lui *Hamlet* şi al *Regelui Lear*, al lui *Macbeth* şi al lui *Othello*. Puterea de obiectivare a poetului în eroii lui este atît de mare şi de completă, încît pentru înţelegerea acestora devine aproape inutilă reprezentarea omului care i-a creat.

Felul artistic al lui Schiller este deosebit. Poetul *Hoţilor*, al lui *Fiesco*, al lui *Don Carlos*, al lui *Wallenstein* şi al tuturor celorlalte drame istorice, studiate mai înainte, a pătruns cu imaginaţia în epoci deosebite de a lui şi a înţeles forţele istorice active în aceste diferite momente ale istoriei. Este sigur deci că forţa obiectivităţii dramatice a lui Schiller, facultatea lui de a-şi reprezenta oameni, situaţii şi timpuri deosebite de cele date în sfera lui de viaţă este dintre cele mai mari. Totuşi, deşi energia acestei facultăţi nu este contestabilă, Schiller nu acoperă prin ea personalitatea lui şi felul conflictelor care au dominat-o, ci dimpotrivă. Prin mediul transparent al unor situaţii legate de istoria popoarelor occidentale ale Europei din evul mediu, dar mai ales din secolul al XV-lea pînă într-al XVIII-lea, Schiller a reprezentat totdeauna conflictele vremii lui şi reacţiile personalităţii sale în mijlocul acestor conflicte şi faţă de ele. Apărut în epoca absolutismului, avînd să sufere de pe urma acestei orînduiri încă din tinereţea lui şi, apoi, de-a lungul întregii vieţi, niciodată împăcat cu epoca lui, Schiller a rămas totdeauna un om problematic, un suflet sfîşiat de conflcte. Dramele lui Schiller, ca şi întreaga lui creaţie poetică, reprezintă deopotrivă unul din conflictele omului în absolutism. O fiinţă omenească în rebeliune faţă de întocmirea vremii sau o victimă a acestei forme a societăţii, un glas care plînge durerile timpului sau evocă cu nostalgie epocile scutite de contradicţiile prezentului, sînt necontenit vrăjite şi se fac auzite în toate creaţiile poetice ale lui Schiller. Rebelul sau victima absolutismului, glasul care se mărturiseşte în opera schilleriană sînt una şi aceeaşi fiinţă. Această fiinţă este Schiller. Reprezentarea personalităţii lui umane este deci indispensabilă pentru înţelegerea operei lui. Pentru a-şi pricepe mai bine geniul poetic, Schiller a creat noţiunea artistului „sentimental", opus artistului „naiv", adică aceluia în care creatorul acoperă pe om, obiectivarea poetică ascunde izvorul de energie umană din care aceasta emană. În locul noţiunii de „poet sentimental", asociată cu atîtea alte înţelesuri, preferăm noţiunea de „poet uman". Schiller a fost un astfel de poet. Căldura umană este atmosfera operei lui. Ori prin cîte tipuri, situaţii sau prin cîte lumi ale gîndirii ne-ar putea duce operele lui, simţim mereu în ele prezenţa sufletului nobil şi luptător, a omului care le-a creat. Unei astfel de opere i se răspunde nu atît cu uimirea trezită de fapta demiurgilor, cît cu iubirea trezită de acei în care recunoaştem pe nişte semeni de-ai noştri.

Acesta este sentimentul care grupează, de multe generaţii, pe toţi cititorii operelor lui Schiller în nenumăratele ediţii succesive din patria lui şi în traducerile din toate limbile pămîntului, printre care limba noastră îi vesteşte, astăzi, adeseori, mesajul în volumele citite cu nesaţ sau pe scenele care îi reprezintă, în faţa publicului entuziast, dramele străbătute de o gîndire atît de înaltă, de un patos atît de uman.

FORMAREA IDEII DE LITERATURĂ UNIVERSALĂ ÎN PRIMA PERIOADĂ

1. GOETHE ŞI LITERATURA UNIVERSALĂ

La 31 ianuarie 1827, Goethe îi spunea lui Eckermann: „Îmi dau din ce în ce mai bine seama că poezia este un bun al întregii umanităţi şi că, pretutindeni şi în toate timpurile, ea se manifestă în sute şi sute de oameni. Unul face ceva mai bine decît altul şi pluteşte ceva mai mult decît celălalt, aceasta este totul. Domnul Matthisson nu trebuie din pricina aceasta să creadă că el ar fi omul de care vorbesc şi nici eu nu trebuie să-mi fac această iluzie, ci fiecare trebuie să-şi spună că înzestrarea poetică nu este chiar un lucru atît de rar şi că nimeni n-are nici un motiv special să crească în închipuirea de sine, atunci cînd compune un poem de valoare. Noi, germanii, atunci cînd nu privim dincolo de cercul îngust al propriului nostru mediu, cădem cu uşurinţă în această pedantă înfumurare. Literatura naţională nu mai înseamnă astăzi mare lucru; a sosit timpul literaturii universale şi fiecare trebuie să contribuie a grăbi instaurarea epocii ei. Dar în noua preţuire a literaturii străine, nu trebuie să ne oprim la una specială şi s-o considerăm drept exemplară. Nu trebuie să credem că aceasta ar fi cea chineză sau cea sîrbă sau Calderon sau Nibelungii. Dacă simţim nevoia de ceva exemplar trebuie să ne înapoiem la greci, în ale căror opere este reprezentat omul frumos. Tot restul trebuie considerat numai din punctul de vedere istoric şi trebuie asimilat de noi în părţile lui bune".

Textul acesta trece, cu drept cuvînt, drept actul constitutiv al literaturii universale; drept unul din primele momente în care literatura universală dobîndeşte conştiinţă de sine. Goethe exprimă cu mare claritate noua situaţie a omului modern de cultură, în realitate a burgheziei vremii, care, depăşind graniţele, oarecum înguste, ale propriei ei literaturi naţionale, participă la întreaga mişcare literară a lumii. Această extindere a conştiinţei literare moderne respinge orice dogmatism, orice înclinare de a propune omenirii un singur model literar. Respingerea dogmatismului literar denotă înţelegerea istorică a literaturilor, felul în care fiecare din operele şi epocile ei sînt legate de împrejurările lor istorice speciale. O ezitare trebuie totuşi să recunoaştem către sfîrşitul declaraţiei lui Goethe: Un caracter exemplar, universal-valabil, superior oscilaţiei istorice, ar putea fi recunoscut numai în literatura grecilor, ca una care ar fi întrupat pentru toate timpurile pe *omul frumos*, omul estetic. Este, în acest accent final al conversaţiei cu Eckermann, un ecou al secolului al XVIII-lea german şi al cultului pe care, împreună cu Winckelman, cu Mengs, cu Holderlin, cu Schiller, cu Goethe el însuşi, veacul îl adusese clasicismului grecesc.

La începutul anului 1827 cînd Goethe pronunţă cuvintele reproduse mai sus, puţini întrebuinţaseră cuvîntul *literatură universală*, *Weltliteratur*, dar conştiinţa ei începuse să se formeze printr-o serie de fapte ale cercetării literare şi ca expresia anumitor împrejurări sociale şi istorice, pe care dorim să le analizăm aici. Tema studiului de faţă — un fragment dintr-o cercetare mai întinsă — este arătarea modului în care s-a format ideea de literatură universală ca un efect al luptelor împotriva absolutismului şi a expresiei lui literare, estetica clasicismului, ca şi a deşteptării conştiinţei naţionale în burgheziile occidentale. Pentru a se forma ideea „literaturii universale" trebuia dislocat complexul clasic, în care absolutismul şi cultura de curte îşi găsiseră forma manifestării lor literare. Pentru a înfăţişa acest proces, studiul de faţă instituie comparaţia între orizontul literar al lui Voltaire, apoi al discipolului acestuia Laharpe, şi orizontul literar al lui Goethe, care se formează prin asimilarea tuturor marilor literaturi ale lumii, înţelese în originalitatea lor. Un moment important al dislocării complexului clasic a fost bătălia pentru Shakespeare, redescoperit în secolul al XVIII-lea în Anglia şi receptat pe continent sub influenţa aceloraşi determinante sociale.

2. ORIZONTUL LITERAR AL LUI VOLTAIRE

Trebuie să găsim un punct de la care să putem începe a măsura progresele formării unei conştiinţe universale a literaturii. Voltaire a fost, desigur, unul din oamenii cei mai informaţi ai secolului al XVIII-lea, unul din spiritele cele mai universale ale vremii lui. Totuşi, orizontul său literar este încă destul de limitat. Voltaire este încă departe de vivacitatea şi varietatea interesului cu care Goethe urmărea mişcarea literară a vremii sale. Acesta din urmă se ţinea la curent cu tot ce se producea în Franţa, în Anglia, în Italia. Scrierile şi convorbirile sale sînt pline de ecoul lecturilor lui recente, care nu sînt numai germane. Citeşte pe Beaumarchais, Béranger şi Robert Burns, pe Ossian, Byron, Carlyle şi Chateaubriand, pe Fenimore Cooper, Paul-Louis Courier, pe Casimir Delavigne şi Jacques Delisle, pe Alexandre Dumas, pe Fielding şi Goldsmith, pe Guizot, Hugo, Mérimée şi Saint-Beuve, pe Metastasio, Richardson, Sterne, Walter Scott şi Manzoni, pe Diderot şi Stendhal. Cunoaşte poeţi orientali, pe Hafis şi Firdusi; se pasionează pentru folclorul nordic şi pentru cel balcanic. Orizontul literar al lui Goethe este foarte întins. Dar al lui Voltaire? Acesta stăpîneşte solida bază a clasicismului greco-latin, mai cu seamă a celui latin, însuşit în timpul studiilor sale la iezuiţi. Cunoaşte literatura italiană şi spaniolă din secolele Renaşterii. Graţie călătoriei pe care o întreprinde în tinereţe, în Anglia, îşi însuşeşte cunoaşterea literaturii engleze, dar mai cu seamă pe reprezentanţii acesteia din generaţia mai veche. În afară de Shakespeare, înţeles într-un fel asupra căruia vom reveni, *Lettres anglaises* citează pe Dryden (1631—1700), pe Otway (1652—1685), pe Willer (1616—1687), pe Prior (1664—1721), pe Pope (1688—1774), pe Addison (1672—1719), pe Congreve (1670—1729), pe Swift

(1667—1745). Dar ceea ce este caracteristic, este faptul că Voltaire nu caută să-i înțeleagă în specificitatea lor engleză, ci încearcă să-i apropie de înțelegerea cititorului, asimilîndu-i cu unul din omologii lor francezi. „Prior, scrie Voltaire, are în Anglia aceeași reputație ca La Fontaine printre noi, Pope este Boileau al Angliei, Congreve este un Molière". Înțelegerea scriitorilor în legătură cu împrejurările lor istorice, recomandată de Goethe, nu este încă metoda literată folosită de Voltaire. Creația literară străină o măsoară cu metrul clasic francez. Se va vedea ce rezultate dă acest procedeu în aprecierea lui Shakespeare. În realitate, în orizontul literar al lui Voltaire domină linia care descinde din clasicismul greco-latin, continuă în Renaștere și ajunge în secolul lui Ludovic XIV. Voltaire este autorul teoriei despre cele patru mari secole ale literaturii universale, o teorie de atîtea ori reluată în generalizările mai noi ale istoriei și teoriei literare. În introducerea la *Le siècle de Louis XIV* (1751 urm.), Voltaire scrie: „Toate timpurile au produs eroi și oameni politici; toate popoarele au trecut prin revoluții; toate istoriile sînt asemănătoare între ele, pentru acela care nu vrea decît să-și imprime fapte în memorie. Dar cine gîndește, și ceea ce este mai rar, cine are gust, nu numără decît patru secole, în istoria lumii. Aceste patru vîrste fericite sînt acelea în care artele s-au perfecționat și, slujind măreția spiritului omenesc, au devenit exemplul posterității". Cele patru secole ale lui Voltaire sînt: mai întîi acela al lui Pericles, al lui Filip și al lui Alexandru, acela care l-a văzut trăind pe Demostene, pe Aristotel și pe Platon, pe Phidias, Apelles și Praxiteles; apoi secolul lui Cezar și August, adică al lui Lucrețiu, Cicero, Titus Livius, Virgiliu, Horațiu, Ovidiu, Varro și Vitruviu; apoi acela care după cucerirea Constantinopolului de către Mahomet al II-lea produce Renașterea la Florența, sub oblăduirea Medicișilor. Renașterea se răspîndește în întreaga Europă occidentală, totuși Voltaire nu acordă o prețuire deosebită rezultatelor ei în Anglia, în Germania, în Spania, nici chiar în Franța. „Francisc I, scrie Voltaire, s-a înconjurat de savanți, care n-au fost decît savanți; a avut arhitecți, dar nici un Michelangelo sau Palladio; a vrut zadarnic să stabilească școli de pictură; pictorii italieni chemați de el n-au dat elevi francezi. Cîteva epigrame și cîteva povestiri literare compuneau toată poezia noastră. Rabelais a dat singura carte de proză la modă în timpul lui Henric al II-lea". Abia secolul lui Ludovic al XIV-lea atinge, ba chiar depășește, marile secole anterioare, al lui Filip și Alexandru, al lui Cezar și August, al Medicișilor. „Îmbogățit prin descoperirile celorlalte trei secole anterioare, secolul lui Ludovic al XIV-lea a făcut în anumite genuri mai mult decît cele care i-au premers. Este adevărat că nu toate artele au fost duse mai departe decît sub Medicişi, sub August, sub Alexandru, dar, în mod general, acum a ajuns la desăvîrșire rațiunea umană. Filozofia sănătoasă abia acum a ajuns să fie cunoscută, încît este drept a spune că, începînd din ultimii ani ai lui Richelieu pînă la cei următori morții lui Ludovic al XIV-lea, s-a produs în artele, în spiritele, în moravurile și în guvernămîntul nostru, o revoluție generală care trebuie să slujească drept semn distinctiv etern pentru adevărata glorie a patriei noastre. Această fericită influență nu s-a oprit în Franța; ea s-a întins în Anglia și a exercitat emulația de care avea nevoie această națiune spirituală și îndrăzneață; a transportat bunul gust în Germania, științele în Rusia, a însuflețit din nou Italia,

care tînjea; întreaga Europă şi-a datorat politeţea şi spiritul de societate curţii lui Ludovic al XIV-lea". Rareori s-a scris un text mai expresiv pentru punctul de vedere pe care întreaga dezvoltare a conştiinţei universale a literaturii, în sensul lui Goethe, trebuia să-l depăşească. Pentru a putea pronunţa cuvintele pe care Goethe i le adresează lui Eckermann la 31 ianuarie 1827, a trebuit ca orînduirea socială a vremii să se schimbe sau să năzuiască a se schimba şi, ca urmare, a trebuit descompus complexul clasicist al lui Voltaire, apoi au trebuit cucerite toate domeniile rămase ascunse acestuia. Voltaire preferă, la greci, era filozofilor aceleia a poeţilor tragici, pe Platon şi Aristotel lui Eschil şi Sofocle. Nu acordă nici un loc în tabloul său de literatură universală evului mediu romanic. Evul mediu este, pentru Voltaire, ca şi pentru înaintaşii săi francezi din secolul al XVII-lea, de pildă pentru La Bruyère, o epocă a „barbariei". Îşi explică Renaşterea italiană, ca şi Pierre Bayle, prin emigraţia savanţilor greci după căderea Constantinopolului. Renaşterea italiană ar începe deci după mijlocul secolului al XV-lea. Tot ce premerge acestei date şi s-a format în legătură cu evul mediu francez nu intră în tabloul său, nici Petrarca, nici Boccaccio, cu atît mai puţin Dante. Toţi aceştia primesc cîte o menţiune în *Essai sur les mœurs*, totuşi meritele lor nu sînt judecate suficient pentru a permite citarea lor alături de numele celor mai mari din istoria spiritului omenesc. Mai multă aplecare arată Voltaire pentru epoca finală a Renaşterii italiene, pentru Guarini, Ariosto şi Tasso, autorul *Ierusalimului eliberat*, pe care-l consideră superior *Odiseei* lui Homer. Renaşterea dincoace de Alpi nu i se părea a fi dat rezultate apreciabile. Din secolul al XVI-lea francez, reţine numele lui Rabelais, dar nu pe al lui Ronsard, al poeţilor platonici, al poeţilor hughenoţi (Agrippa d'Aubigné şi Saluste Du Bartas), pe al lui Montaigne. Nici Renaşterea în Anglia şi Secolul de aur, *siglo de oro* spaniol, adică Shakespeare şi poeţii elizabetani, Lope de Vega, Tirso da Molina, Cervantes şi Calderon nu intră în tabloul său. Tuturor acestora i se pare superior secolul clasic francez cu iradiaţiile sale în Anglia, în Germania, în Rusia, deci Congreve, „Molière-ul englez" şi Pope „Boileau-ul" aceleiaşi naţiuni. Poate şi Gottsched, care va încerca să introducă tragedia clasică franceză în Germania? Literatura germană a veacului său şi a celui anterior nu pare a fi interesat însă pe Voltaire nici în timpul petrecerii sale la Potsdam, nici mai tîrziu. Dincolo de versurile franceze ale suveranului mecenat, ale lui Frederic al II-lea, se întinde pentru Voltaire o zonă de umbră. Imaginea voltairiană a literaturii universale este aceea a raţionalismului clasic, aşa cum se putuse dezvolta din spiritul cartesianismului şi a vieţii de curte, cu afinităţi mai marcate pentru valorile intelectuale şi pentru formele rafinate ale sociabilităţii în epoca absolutismului, mai mult decît pentru valorile propriu-zis poetice, şi cu o incomprehensiune destul de pronunţată pentru diferitele originalităţi naţionale. Voltaire ne apare ca un cugetător anterior perioadei în care se formează conştiinţa relativităţii istorice şi a originalităţilor naţionale, evidente în declaraţiile adresate de Goethe lui Eckermann. Cercetarea de faţă îşi propune să urmărească progresele acestei conştiinţe. Dar, pînă atunci, este necesar să urmărim dezvoltarea punctului de vedere voltairian într-una din operele cele mai reprezentative ale dogmatismului clasic francez, în *Le Lycee* sau *Cours de litterature ancienne et moderne* (1799) al lui Laharpe. Urmărind ideile lui Laharpe, ne putem da mai bine seama de tot ceea ce veacul cîştiga în jurul şi împotriva sa.

3. LITERATURA UNIVERSALĂ ÎN „*CURSUL*" LUI LAHARPE

Jean François Laharpe (1739—1803) a întrupat tipul literatului francez, aşa cum l-au format veacurile clasicismului. Discipol al lui Voltaire, pe care îl vizitează în mai multe rînduri la Ferney şi care patronează debuturile sale literare, Laharpe a scris aproape în toate genurile cultivate de clasici. A scris tragedii în gustul lui Voltaire şi a avut unele succese pe scenele pariziene, fără să poată impune în repertoriul permanent al teatrului francez vreuna din compunerile sale dramatice. Posteritatea n-a reţinut nici tragedia *Warwick*, nici *Menzicoff*, care i-au adus o pensie regală şi nici una din numeroasele sale opere teatrale. Între 1774 şi 1791 a întreţinut o *Corespondenţă literară* cu marele duce al Rusiei, o serie de cronici literare asemănătoare acelora adresate de Grimm. Operele sale în 16 volume, publicate între 1821 şi 1822, cuprind poezii, discursuri şi elogii academice, un studiu asupra filozofiei secolului al XVIII-lea, o apologie a religiei, traduceri din Suetoniu, Lucan, *Lusiadele* şi *Ierusalimul eliberat*, o traducere a *Psalmilor*. A compus *Heroide* ca Ovidiu şi un eseu asupra acestui gen literar, o istorie a călătoriilor celebre, prelucrată după abatele Prevost şi alte multe pagini de critică şi polemică, adunate în cursul unei cariere bucuroase de lupte. Devenit membru al Academiei Franceze, în 1776, Laharpe participă la evenimentele Revoluţiei Franceze, dar, deşi sentimentele sale sînt favorabile revoluţionarilor şi sînt manifestate ca atare în paginile revistei „Le Mercure de France", pe care o redactează împreună cu Mallet-Dupan, ele nu sînt totuşi ferme şi consecvente şi scriitorul nu se poate sustrage proscrierii şi arestării. Revirimentul sentimentelor şi opiniilor sale, după acest episod, nu-l menţine pe Laharpe pe vechea linie revoluţionară, devenind de fapt un trădător al Revoluţiei. Scriitorul se refugiază în religie. Încă din 1786, Laharpe începe lecţiile sale de literatură la aşa-numitul Lycée, instituţie de învăţămînt superior. Ieşit din închisoare, Laharpe îşi continuă activitatea profesorală la Lycée şi prelegerile sale, mult audiate, văd lumina tiparului în 1799. *Cursul de literatură* al lui Laharpe, editat de mai multe ori în cursul anilor (lucrez pe ediţia lui Firmin Didot din 1860), a fost mult citit şi a constituit, vreme de decenii, unul din factorii cei mai însemnaţi în menţinerea tradiţiei clasice în şcoli şi în cercurile literare conservatoare. Este deci o operă caracteristică pentru cercetarea întreprinsă de noi, deoarece autorul ei studiază literatura franceză în cadrul tradiţiilor şi înfăţişează ca atare conştiinţa literară a unui literat francez format în şcoala clasicilor, discipol al lui Voltaire.

În *Prefaţa* operei sale, Laharpe defineşte obiectul acesteia: „Ofer publicului, după cît cred pentru întîia oară în Franţa şi chiar în Europa, o istorie raţională a tuturor artelor spiritului şi ale imaginaţiei, de la Homer pînă în zilele noastre, o istorie care nu exclude ştiinţele exacte şi ştiinţele fizice". Proiectul de a înfăţişa, în aceeaşi expunere, o istorie a artelor şi a ştiinţelor, corespundea aceluiaşi raţionalism clasic, care inspirase pe Voltaire în *Essai sur les mœurs*. În realitate, expunerea lui Laharpe se opreşte mai cu seamă asupra artei literare, pe care o defineşte drept imitaţie şi înfrumuseţare a naturii. Există o artă literară, afirmă Laharpe, un meşteşug al scrisului, pe care l-au dus pînă la perfecţiunea lui marii poeţi şi oratori ai antichităţii. Părerea care începuse a-şi face loc, şi anume că geniul, spontaneitatea creatoare naturală, poate înlocui arta, este denunţată de Laharpe ca un sofism, un paradox lipsit de înţeles. Pentru că au nesocotit principiile artei scrisului, fixate de marile modele, Dante, Shakespeare şi Millton au dat lucrări

monstruoase sau grosolane, în care părţile frumoase rezultă numai din aplicarea oarecum involuntară a principiilor. Adversarii regulilor artei, stabilite de marile modele clasice şi extrase de acolo de către filozofi, îşi închipuie că filozofia este vătămătoare artelor frumoase şi contribuie la decadenţa lor. Totuşi, observă Laharpe (pe care îl rezum aici folosind uneori expresiile sale), arta şi filozofia au acelaşi obiect, adevărul sufletului omenesc, pe care filozofii îl analizează, în timp ce poeţii îl zugrăvesc; „unii ne instruiesc, ceilalţi ne mişcă". Identitatea obiectului filozofiei şi artei i-au permis lui Aristotel să stabilească pentru totdeauna principiile poeticii şi ale retoricii. Cicero a fost cel mai mare orator şi cel mai bun filozof al epocii sale. Plutarh şi Tacit au fost, în acelaşi timp, scriitori şi cugetători. Boileau este poetul raţiunii. Filozofia lui Horaţiu este împărtăşită de toţi oamenii cu o educaţie superioară, *les honnêtes gens*. Poetul englez Pope a dezvoltat ideile lui Leibniz şi Shaftesbury, aşa cum, în antichitate, Lucreţiu a dezvoltat ideile lui Epicur. Voltaire a semănat idei filozofice în toate operele sale, chiar şi în cele de imaginaţie. Filozofia n-a putut deci vătăma poezia. Totuşi, se poate spune că, după secolul lui Ludovic al XIV-lea, spiritele s-au abătut de la artele frumoase uzate prin obişnuinţă şi s-au orientat către ştiinţele fizice şi speculative; filozofia a manifestat atunci tendinţa de a înlocui artele frumoase şi operaţiile geniului. Nu le-a detronat însă, şi astăzi încă, aplicînd principiile gustului, adică sentimentul convenienţelor, în lucrurile artei, putem deosebi creaţiile frumoase de acelea care n-au avut merit. Ideea că filozofia ar putea înlocui arta, nu este singura prejudecată a lui Laharpe, spirit în multe privinţe opus înnoirilor din juru-i.

Laharpe polemizează încă o dată cu ideea de geniu, în accepţiunea pe care începuseră a i-o da unii din teoreticienii vremii. Întocmai ca reprezentanţii vechiului clasicism, Laharpe cere operelor perfecţiune artistică, adică conformitate cu aşa-zisele reguli ale geniului căruia opera îi aparţine, mai mult decît originalitate. Se vădeşte astfel, încă o dată, caracterul înapoiat al concepţiilor lui Laharpe, într-un moment în care spiritul novator şi chiar revoluţionar al veacului înlocuise vechea normă rigidă a perfecţiunii clasice, cu ideea nouă, destinată unui lung viitor, a originalităţii, a creaţiei continue. Geniul — ne spune el — nu poate fi altceva decît superioritatea spiritului, aşa cum o manifestă operele lui. Geniul nu este facultatea unei creaţii absolute, a unei inovaţii fără precedent, a unei noutăţi nepregătite de altcineva. Recunoaştem geniul lui Homer şi Sofocle, pe al lui Rafael şi Moliere, totuşi nu aceşti mari artişti au inventat epopeea, tragedia, pictura şi comedia. Nu este deci cazul — după Laharpe — de a aprecia operele marilor artişti, după noutatea, după inventivitatea lor genială, ci după perfecţiunea lor. Dacă ne conducem de idei clare şi precise, în faţa unei opere literare, de pildă a unei tragedii, nu este interesant a şti decît dacă „subiectele lor sînt bine alese, dacă planurile sînt bine concepute, situaţiile interesante şi verosimile, caracterele conforme naturii, dacă dialogul este rezonabil, dacă stilul este expresia justă a sentimentelor şi pasiunilor, dacă dicţiunea este pură şi armonioasă, dacă scenele sînt bine legate între ele, dacă totul este clar şi motivat". Aceste diferite exigenţe ne pot dispensa de întrebarea dacă un autor este un geniu. Amintitele exigenţe ar fi realizate de bunii scriitori într-un fel care poate deveni obiectul unor demonstraţii exacte. În *Cursul* său *de literatură*, Laharpe va face aceste demonstraţii, adică va aplica principiile esteticii sale la examenul celor două mari secole ale spiritului omenesc, pe care urmează acum să le expună. Urmărirea planului lucrării lui Laharpe şi a principalelor rezultate obţinute de el va trasa pentru noi orizontul literar al discipolului lui Voltaire, perspectiva

sa asupra literaturii universale. Înainte însă de a întreprinde această lucrare, să precizăm încă o dată pozițiile clasice ale lui Laharpe. Autorul *Cursului de literatură* este un clasic prin raționalismul său, evident în gruparea laolaltă a artelor și științelor, în sublinierea identității dintre artă și filozofie, prin valoarea pe care o recunoaște modelelor, regulilor și gustului, adică facultății care judecă spontan conveniența operelor, prin însemnătatea mai mare acordată perfecțiunii operelor decît noutății lor, prin polemica împotriva ideii de geniu, care în același moment tindea să spargă sistemul raționalist al clasicismului. Laharpe este ultimul, dar unul din cei mai reprezentativi adepți ai clasicismului francez și poziția sa este una din cele mai limpezi pentru a ne înfățișa punctul pe care conceptul goethean al literaturii universale trebuia să-l depășească.

Cursul lui Laharpe acordă o parte foarte întinsă, aproape întregul volum prim, expunerii literaturii antice, grupate după genurile literare ilustrate prin operele grecilor și ale latinilor, aceștia din urmă nefiind de altfel decît continuatorii și imitatorii celor dintîi, chiar atunci cînd în unele privințe îi depășesc. Virgil, observă Laharpe, a spus o dată că este mai ușor să-i răpești lui Hercule măciuca, decît un singur vers lui Homer, totuși i-a luat un număr considerabil de versuri și, cînd îl traduce, deși nu-l egalează totdeauna, uneori îl întrece. Ne sînt deci înfățișate pe rînd epopeea în cele două literaturi, tragedia și comedia, pastoralele și satirele, elegia și poezia erotică greacă și latină. După un intermediu asupra profeților și a psalmilor, expunerea reia firul literaturilor antice, prezentînd operele elocvenței, ale istoriei și ale filozofiei vechi. Astfel se ajunge la partea a doua și cea mai întinsă a lucrării, care va trata despre secolul lui Ludovic al XIV-lea, nu fără a intercala un scurt capitol asupra operelor celor mai de seamă produse în intervalul de un mileniu și mai bine; unul din capitolele cele mai caracteristice ale lucrării, pentru că ne oferă măsura justă a orizontului literar al lui Laharpe. „Ce găsim, se întreabă autorul, dincolo de punctul la care ne oprim?“ Și răspunde: „Deșertul și noaptea“. Laharpe cunoaște puțin operele de la sfîrșitul antichității. Posedă unele noțiuni asupra părinților bisericii și asupra filozofilor scolastici. Pare însă a nu cunoaște și nu amintește nimic despre întinsa și atît de valoroasa literatură a evului mediu romanic și germanic, în limba latină și în noile limbi naționale. Șirul autorilor citați reîncepe cu Dante, asupra căruia părerile analistului sînt împărțite. Dante, ne spune Laharpe, este autorul „unui poem monstruos și plin de extravaganțe, pe care numai mania paradoxală a secolului nostru l-a putut justifica și preconiza“, totuși poetul *Divinei Comedii* „a răspîndit o mulțime de frumuseți ale stilului și expresiei, care au fost simțite de către compatrioții săi, apoi cîteva bucăți în general destul de frumoase pentru a fi putut să fie admirate de toate națiunile“. Petrarca se bucură de o apreciere mai bună. Avînd mai puțin geniu decît Dante, desigur în sensul că noutățile lui sînt mai puțin surprinzătoare, dar avînd mai mult gust, adică o inspirație mai apropiată de exigențele rațiunii, Petrarca n-a evitat excesul jocului de spirit aproape continuu, deși „acest spirit a nimerit adeseori tonul și limbajul sentimentului, mai ales în odele sale numite *Canzoni*, și a știut chiar, în subiectele mai înalte, să scoată din lira sa unele sunete destul de nobile și puternice pentru a ne aminti de acelea ale lui Horațiu“. Petrarca, prezentat prin analogia, foarte discutabilă, cu Horațiu, este un rezultat al metodei literare a reducerii necunoscutului la cunoscut, metodă antiistorică și antiestetică, comună post-clasicismului, întîmpinată și la Voltaire. Boccaccio este scriitorul italian al veacului al XIV-lea cel mai iubit de Laharpe, care-i admiră însă

numai eleganţa prozei şi „puritatea dicţiunii", dar nu şi meritele prin care nuvelistica sa a dat un impuls atît de considerabil realismului psihologic şi social. Din consideraţiile de mai sus, se vede limpede că, în analiza sa, Laharpe se opreşte întotdeauna asupra laturii formale a operei de artă, trecînd de fiecare dată peste ceea ce reprezintă substanţa ei.

Astfel ajunge autorul *Cursului de literatura* la secolele Renaşterii şi la înflorirea patronată la Florenţa de către Medicişi, din care cunoaşte mai întîi operele latine ale umaniştilor. Întocmai ca predecesorii lui, ca Pierre Bayle şi ca Voltaire, Laharpe este încredinţat că Renaşterea este rezultatul emigraţiei savanţilor greci după cucerirea Constantinopolului. Aminteşte mai întîi pe autorii de opere latine, pe Vida, Fracastor, Angelo Poliziano, Sadoleto, cărora le adaugă, din nordul Europei, pe Erasmus. Dintre poeţii italieni ai vremii cunoaşte pe Pulci şi Boiardo, dar preţuieşte mai ales pe Ariosto, Tasso şi Machiavelli; pe acesta din urmă nu atît pentru *Principele*, „teoria uneltirilor şi codul tiraniei", cît pentru *Mandragora*, comedie imperfectă, dar care a ilustrat pentru întîia oară intriga şi dialogul comic, aşa cum Trissino, prin a sa *Sofonisbe*, a dat „prima tragedie compusă după regulile lui Aristotel". Mai mică pare consideraţia sa pentru teatrul spaniol, pentru poeţi ca Lope de Vega şi Calderon care, cu tot geniul lor teatral, au creat drame „lipsite de tot ce arta ne învaţă şi de tot ce ne prescrie bunul gust". Laharpe recunoaşte în Shakespeare „sublimul cugetărilor, elocvenţa pasiunilor puternice, energia caracterelor tragice", totuşi, aceeaşi manie paradoxală a secolului a putut pune alături de marii poeţi tragici ai secolului al XVII-lea francez, pe un poet lipsit de artă, care „în barbaria ţării şi a scrierilor sale a făcut să scînteieze cîteva luciri de geniu". După cum se vede, rigiditatea caracteristică concepţiei voltairiene a lăsat amprente şi asupra felului în care Laharpe apreciază operele unor scriitori de geniu ca Lope de Vega, Calderon sau Shakespeare. Este recunoscută totuşi însemnătatea mişcării ştiinţifice în ţările din nordul Europei care „fără a fi produs ceva în artele imaginaţiei s-a ilustrat prin serviciile aduse ştiinţei". Sînt citaţi Copernic, Tycho Brahe, Kepler şi Bacon.

Înţelegerea atît de limitată a lui Laharpe pentru întreaga literatură a lumii, în epoca dinaintea clasicismului francez, nu este egalată decît de incomprehensiunea sa pentru literatura patriei sale. În aceeaşi epocă, Rabelais „a abuzat de veselia sa pînă la cea mai joasă bufonerie". Este un nebun de curte, care îşi permite să batjocorească pe regi, pe magistraţi, pe preoţi şi călugări. Limbajul său este atît de bizar şi obscur, încît mulţi l-au lăsat de o parte ca pe un nerod, dar alţii „i-au exaltat meritul, în raport cu sforţările depuse pentru a-l înţelege". Nu i se poate contesta de altfel verva satirică, originală şi usturătoare. Simpatia lui Laharpe îmbrăţişează mult mai fericit figura literară a lui Montaigne, căruia, deşi i se adresează învinuirea că „lenea raţiunii sale l-a dus pînă la excesul scepticismului" şi că dicţiunea sa este adeseori incorectă, i se recunoaşte totuşi energia familiară a limbii, farmecul conversaţiei, apoi perfecta bună-credinţă a tuturor scrierilor sale, prezenţa sufletului şi caracterului său în tot ce a aşternut pe hîrtie, o mare fecunditate a ideilor. Cît despre Ronsard, Laharpe nu recunoaşte în el decît „nefericitele lui sforţări de a transporta în franţuzeşte procedeele limbii latine şi greceşti".

Rapida schiţare a situaţiei literare înainte de secolul lui Ludovic al XIV-lea îi permite lui Laharpe să se extindă asupra acestei perioade, apoi asupra celei următoare, cu partea cea mai întinsă a scrierii întregi rezervată lui Voltaire, în care ni se înfăţişează punctul culminant al mişcării clasice. Într-un anumit fel, *Cursul de*

literatură al lui Laharpe este apologia lui Voltaire, deoarece lunga serie începută de greci şi continuată de latini, de cîţiva din italienii Renaşterii şi de scriitorii secolului al XVII-lea, pare a-şi găsi în Voltaire termenul final şi încununarea.

În momentul în care Laharpe grupa astfel ideile lui literare, cu o informaţie atît de lacunară şi cu o parţialitate atît de marcată a punctului de vedere, se putea spune că opera sa devenise învechită. În jurul lui, în Franţa şi în alte ţări, făcuse unele progrese cunoaşterea sectoarelor ignorate de el, şi orizontul mai larg al literaturii universale, în sensul lui Goethe, începuse să se schiţeze. Faţă de Shakespeare, de pildă, Laharpe se menţine pe poziţiile lui Voltaire, dar în mai multe locuri ale lumii şi la mai mulţi autori bătălia shakespeareană fusese cîştigată.

4. ETAPELE BĂTĂLIEI SHAKESPEARIENE

a. POZIŢIA LUI VOLTAIRE

Ecourile dramei shakespeariene pătrund în Franţa încă din veacul al XVII-lea dar istoricii literari le semnalează în simple indicaţii sau le identifică în cîteva aluzii. Abia Voltaire, la înapoierea sa din Anglia, aduce francezilor informaţii mai întinse asupra lui Shakespeare, dar din punctul de vedere clasic francez şi cu o parţialitate pe care n-a putut-o depăşi niciodată. Mărturiile shakespeariene ale lui Voltaire se întind de-a lungul întregii lui cariere. Începem cu cele cuprinse în *Lettres anglaises* (1734), aşternute poate în timpul şederii autorului în Anglia, poate curînd după înapoierea sa în Franţa. Scrisoarea a XVIII-a despre tragedie, vorbeşte, în primul rînd, despre Shakespeare, înfăţişat drept creatorul teatrului englez. „Avea, spune Voltaire, un geniu plin de forţă şi de fecunditate, natural şi sublim, fără cea mai mică scînteie de bun gust şi fără cea mai mică cunoaştere a regulilor". Întocmai ca toţi criticii clasicismului, Voltaire este de părere că frumuseţea valabilă în arte este frumuseţea conformă regulilor, *la beauté régulière*. Dispreţul regulilor în creaţia lui Shakespeare o compromite deci în ochii lui Voltaire. Una din regulile frumosului în teatru este cuviinţa lui, *la bienséance*. Shakespeare îi contravine atunci cînd, în *Othello*, un bărbat îşi sugrumă femeia pe scenă; cînd, în *Hamlet*, groparii fac glume pe socoteala morţilor, în timp ce le scot hîrcile din pămînt; cînd cizmarii romani îşi permit să-şi debiteze glumele lor, alături de eroii sublimi, de Brutus şi Cassius. Este probabil că, printre regulile încălcate de Shakespeare, Voltaire se gîndeşte şi la aceea relativă la puritatea genurilor, atît de jignitor contrazisă de Shakespeare prin amestecul tragicului celui mai zguduitor cu comicul cel mai bufon. Există însă, în poetul englez şi pasaje care ne fac să uităm căderile sale, şi, din rîndul acestora, Voltaire citează monologul lui Hamlet, tradus în alexandrini clasici, atît de deosebiţi de timbrul propriu poetului englez:

Demeure; il faut choisir, et passer à l'instant
De la vie à la mort, et de l'être au néant.
Dieux justes ! S'il en est éclairez mon courage.
Faut-il vieillir courbé sous la main qui m'outrage?
Qui suis-je? qui m'arrête et qu'est-ce que la mort?
C'est la fin de nos maux, c'est mon unique asile
Après de longs transports, c'est un sommeil tranquille, etc.

Lui Shakespeare, Voltaire îi preferă pe Addison, autor din timpul lui Carol al II-lea, care, ca şi alţi scriitori ai epocii Restauraţiei, se orientează, în *Caton* al său, după modelul poeţilor clasici francezi. Addison este un Corneille englez, „este primul englez, scrie Voltaire, care a scris o tragedie rezonabilă. L-aş plînge, dacă n-ar fi pus acolo decît raţiune. Tragedia *Caton* este scrisă însă cu acea eleganţă virilă şi energică, ilustrată mai întîi de Corneille". Clasicii francezi ca modelele, ca posesorii tuturor criteriilor valabile, este o idee care măsoară îngustimea dogmatică a lui Voltaire.

Voltaire se opreşte asupra lui Shakespeare şi în *Discursul asupra tragediei*, imprimat în fruntea tragediei *Brutus*, reprezentată în 1730, ca scrisoare adresată lordului Bolinbroke, protectorul tînărului scriitor francez la Londra. Voltaire admiră în *Julius Caesar* de Shakespeare scena discursului lui Brutus către adunarea romanilor, ca și aceea în care Marc Antoniu aţîţă mulţimile la răzbunare. Gustul francez suportă însă cu greutate înfăţişarea pe scenă a grupului de plebei și de meseriași, apoi a trupului însîngerat al lui Cezar. Tragedia franceză, făcută pentru un public de nobili şi de curteni, nu admitea alte personaje decît pe acelea deopotrivă cu spectatorii lor şi nici ceea ce putea ofensa delicateţea acestui public. Voltaire vede aici o regulă absolută, cu posibilităţi de aplicare universală. Este adevărat că scene de cruzime şi de groază există și în teatrul grec, dar „arta se găsea în faza copilăriei ei în timpul lui Eschil, întocmai ca la Londra, în timpul lui Shakespeare". Grecii şi englezii au depăşit deci limitele cuviinţei, *la bienseance*, o încălcare pe care francezii nu și-o pot permite, chiar cu riscul de a nu atinge tragicul cel mai zguduitor.

În 1760, o revistă franceză, „Journal encyclopédique", publicase două articole scrise de autori englezi, consacrate comparaţiei dintre Shakespeare și Corneille, dintre Otway și Racine, rezolvată de fiecare dată în avantajul poeţilor englezi. Voltaire răspunde, în anul următor, sub pseudonimul Jérome Carré, precizînd sensul admiraţiei consacrate în Anglia lui Shakespeare, apoi în unele cercuri devenite din ce în ce mai numeroase în Franţa. Urmează o lungă analiză a tragediei *Hamlet* cu acumularea ei de scene patetice, dar crude și sîngeroase, pe care le încheie consideraţii menite să explice admiraţia consacrată acestei opere. Teatrul englez n-a fost un teatru de curte; a fost un teatru burghez şi popular. Spectatorii lui se recrutau printre purtătorii de litiere, marinari, birjari, băieţi de prăvălie, măcelari, un public amator de spectacole cu lupte de cocoși şi de tauri, cu gladiatori şi ceremonii de înmormîntare, cu duelurile, cu spînzurătorile şi stafiile lor. „Burghezii din Londra, scrie Voltaire, au găsit în tragediile lui Shakespeare tot ce poate plăcea unor astfel de curioşi. Curtenii au fost obligaţi să urmeze curentul. Cum să nu admiri ceea ce place părţii celei mai sănătoase a oraşului? Timp de o sută cincizeci de ani nimeni n-a mai avut ce să facă și admiraţia a devenit o idolatrie. Cîteva trăsături de geniu, cîteva versuri fericite, pline de naturaleţe și de forţă, pe care le înveţi pe dinafară, au scuzat restul și curînd întreaga piesă a devenit renumită graţie cîtorva frumuseţi de amănunt". Ideea lui Voltaire de a explica particularităţile unei producţii de artă prin felul publicului căruia aceasta i se adresează este, în momentul cînd Voltaire o aplică, o noutate și un principiu just. Aplicaţia este însă făcută cu un resentiment evident şi abia mascat, căci deși criticul francez pare a fi constrîns să accepte „diversitatea gusturilor naţionale", el nu se poate împiedica de a remarca în gustul englez sacrificiul tuturor regulilor edictate de Aristotel

regula celor trei unități, a cuviinței, a vorbirii nobile și simple, a deznodămîntului firesc etc. „Este limpede, observă cu ironie Voltaire, că poți încînta o națiune întreagă fără a-ți da atîta osteneală". Voltaire ținea totuși să nu treacă drept un denigrator al lui Shakespeare. În scrisoarea pe care o adresa, la 15 iulie 1768, lui Horace Walpole, el amintește faptul că a fost primul francez care a vorbit compatrioților săi despre marele poet englez. Nu se poate totuși împiedeca să observe că neajunsurile lui Shakespeare se datoresc epocii lui de relativă primitivitate, și că, apărut un secol mai tîrziu, în secolul lui Addison, nu i-ar fi lipsit desigur puritatea și eleganța, astfel încît se poate spune că „geniul lui Shakespeare i-a aparținut lui însuși, în timp ce păcatele sale au aparținut secolului său". Gustul francez îi pare lui Voltaire vrednic a fi opus tuturor națiunilor, chiar grecilor, deoarece Molière este superior lui Aristofan și toate tragediile grecești nu par altceva decît niște lucrări de școlari față de scenele sublime ale lui Corneille și de tragediile perfecte ale lui Racine.

Problema lui Shakespeare l-a urmărit cu atîta tenacitate pe Voltaire, încît, doi ani înainte de moartea sa, într-o scrisoare adresată Academiei Franceze (1776), cu ocazia publicării, sprijinite prin subscripție regală, a unora din traducerile lui Letourneur din Shakespeare, bătrînul filozof dă alarma. Sînt reproduse pasaje din *Romeo și Julieta,* din *Regele Lear,* în care expresia depășește marginile decenței. Indignarea lui Voltaire se adresează cercurilor regale și nobiliare și tuturor acelora care le reprezintă: „Judecați, curți ale Europei, academicieni din toate țările, oameni bine crescuți, oameni de gust din toate statele! Îndrăznesc să cer dreptate reginei Franței, prințeselor noastre, fiicelor de eroi, care știu cum trebuie să vorbească eroii". Voltaire compară versurile pronunțate de Arcas în *Ifigenia* (I, 1):

Avez-vous dans les airs entendu quelque bruit?
Les vents nous auraient-ils exaucés cette nuit?
Mais tout dort, et l'armée, et les vents, et Neptune.

cu vorba sentinelei din *Hamlet* (I, 1): „N-am auzit tropăind nici măcar un șoarece" Cine nu este sensibil la deosebirea dintre noblețea primei exprimări și vulgaritatea celei din urmă, quolibet-ut unui soldat fără nici o distincție?

Ultimele comentarii nu mai lasă nici o îndoială asupra pozițiilor pe care se situa Voltaire pentru a face criticile sale. Aceste poziții sînt ale clasicismului francez și ale orînduirii și claselor sociale care se exprimau prin el, absolutismul și cercurile care-l susțineau. Gînditorul atît de înaintat în atîtea privințe, luptătorul pentru atîtea cauze ale dreptății, ale libertății, ale toleranței, manifesta poziția cea mai conservatoare în problemele esteticii. Sistemul de idei al lui Voltaire este astfel nedesăvîrșit. Orientările lui în problemele artei au rămas pînă la urmă contrarii acelora apărate de el, cu atîta ingeniozitate, în discuțiile filozofice, și cu atîta curaj în luptele cetățenești. Adversar, în atîtea privințe, al ordinii absolutiste, el continua să susțină expresia estetică a acestei orînduiri. A recunoscut, pînă la urmă, că o altă clasă socială, decît aceea care a creat clasicismul francez, s-a exprimat în drama lui Shakespeare, dar n-a simțit că bătălia sa împotriva acesteia trebuia să fie pierdută. Semnele eșecului clasic în bătălia pentru Shakespeare se înmulțeau în vremea aceasta în jurul lui Voltaire, în Anglia, în Germania, în Franța.

b) REVIRIMENTUL SHAKESPEARIAN ÎN ANGLIA

Shakespeare s-a bucurat de un mare succes în epoca sa. Cînd moare, Ben Johnson plînge pe „dulcea lebădă de pe Avon". Faptul că, puţin timp după moartea poetului, în 1623, un grup de admiratori se gîndeşte să-i publice operele complete, ameninţate cu dispariţia, dovedeşte destul valoarea care li se recunoştea. În generaţia următoare, Milton îl numeşte „fiul îndrăgit al Memoriei". Dar cînd, în 1647, regimul puritan închide toate teatrele, reputaţia lui Shakespeare intră în conul de umbră. Cînd viaţa teatrală îşi reia cursul, o dată cu revenirea Stuarţilor pe tronul Angliei, gustul public se orienta după modelele franceze, aduse de vechea monarhie din lungul ei surghiun în Franţa. Este vremea în care englezii încep să scrie tragedii de observanţă clasică franceză. Lupta împotriva regimului absolutist al Stuarţilor, triumfătoare în „glorioasa revoluţie" de la finele secolului al XVII-lea, ca şi instalarea casei de Hanovra în 1714, aduc şi reacţiunea împotriva formulei clasice. Shakespeare trece din nou pe primul plan al aprecierii. Noua ediţie a lui Samuel Johnson popularizează din nou opera poetului. Dar, mai cu seamă un mare actor, David Garrick (1717—1779), produce starea de spirit atît de entuziastă în jurul teatrului shakespearian. Au rămas renumite creaţiile lui Garrick în *Richard III*, în *Hamlet*, în *Macbeth*, în *Romeo şi Julieta*. Marele actor renunţa, în interpretarea sa, la convenţiile teatrului rococo al epocii, realizînd creaţii atît de eruptive, atît de patetice, încît impresia era zguduitoare. Un martor al reprezentaţiilor lui Garrick (citat de J. Gregor, în *Weltgeschichte des Theaters*, 1933, p. 493) ne aduce un ecou din impresia publică produsă de ele: „Cînd Garrick observa mai întîi fantoma, teroarea care se vedea că-l cuprinde, se răspîndea îndată printre toţi spectatorii. Vorbirea cu umbra era animată şi presantă, dar moderată totuşi prin veneraţia copilului pentru tatăl său. Continuarea acestei exprimări pasionate, pînă în clipa cînd spiritul îi face semn lui Hamlet să-l urmeze, era însoţită de frică şi respect. Consimţămîntul eroului de a urma fantoma producea în cel dintîi cutremurul groazei. Aplauzele publicului izbucneau atunci zgomotos şi continuau pînă în clipa în care Hamlet se înapoia în scenă, zgomotul încetînd îndată". În afară de puterea jocului său, rămasă exemplară pentru toţi interpreţii viitori ai lui Shakespeare, Garrick a înscris un moment important în dezvoltarea carierei postume a poetului, prin revenirea la textele originale, multă vreme înlocuite pe scenele engleze de prelucrări destul de stîngace. În 1763—1765, Garrick joacă dramele lui Shakespeare pe continent, în Franţa, în Germania, şi contribuie astfel la noua orientare a gustului public în aceste ţări.

Nu numai, de altfel, acţiunea personală a lui Garrick explică revirimentul shakespearian în Anglia, dar şi transformarea ideilor estetice în cadrul general al mişcării anticlasice. Estetica clasică era o doctrină a frumosului, într-unul din înţelesurile care pot fi date acestui cuvînt, adică o doctrină a creaţiilor de artă bine ordonate, armonioase, echilibrate, perfect conturate. Un critic german, Fritz Strich, voind să exprime deosebirea dintre clasicism şi romantism, a folosit pentru a caracteriza aceste două formule de artă, dicotomia: *perfecţiune limitată* şi *ilimitare infinită*, „*Vollendung* şi *Unendlichkeit*" (cf. *Deutsche Klassik und Romantik, oder Vollendung und Unendlichkeit*, 1922). Clasicismului îi repugnă creaţiile care sparg limitele formale, acelea care prin marea lor varietate sau prin dimensiunea grandioasă sînt greu de cuprins. Templul grec, citat adeseori ca un prototip clasic, cade

sub incidenţa perfecţiunii limitate, în timp ce catedrala gotică reprezintă un caz al ilimitării infinite, al grandiosului greu de cuprins.

Încă din timpul epocii clasice în Franţa, problema grandiosului apare în discuţiile estetice ale timpului. Clasicismul francez se formează, după cum s-a observat adeseori, prin opoziţie faţă de preţiozitate, adică faţă de un curent care cultiva miniaturismul dulceag. Un istoric mai nou al epocii clasice, Antoine Adam (*Histoire de la litterature française au XVII-ème siècle*, vol. III, 1952, p. 136) citează observaţia unui critic francez al clasicismului, P. Rapin, autorul operei: *Réflexions sur la Poetique*: „Grija prea scrupuloasă pentru puritatea limbii ne-a făcut să cădem într-o altă extremitate: am început să lipsim poezia de forţa şi elevaţia sa, printr-o timiditate prea rezervată, printr-o falsă pudoare, din care ni se pare că trebuie să facem caracteristica limbii noastre". Rapin citează, pentru a susţine această observaţie, unele opere ale poeţilor preţioşi Voiture şi Sarasin. Într-o lucrare ulterioară, *Du grand et du sublime dans les mœurs*, Rapin înregistrează cu satisfacţie revirimentul produs după preţiozitate, reapariţia grandorii sentimentelor în poezie. Măreţia este, în adevăr, un element constitutiv al esteticii clasice, mai ales în tragedie. Eroii lui Corneille şi Racine sînt totdeauna suflete măreţe, oameni înălţaţi deasupra umanităţii comune, capabili de ascensiunile cele mai sublime şi de prăbuşirile cele mai groaznice. Se punea însă întrebarea relativă la forma cea mai potrivită pentru expresia măreţiei caracterelor şi a situaţiilor. Expresia grandorii poate uşor degenera în umflătură stilistică, în emfază, în fals patetism. Una dintre caracteristicile clasicismului este tocmai faptul de a fi asociat grandoarea conţinutului cu sobrietatea manifestării ei expresive. În această privinţă, se povesteşte (cf. H. Stein, *Die Entstehung der neuren Aesthetik*, 1886) că, după invazia lui Ludovic al XIV-lea în Palatinat, executîndu-se o frescă murală comemorînd evenimentul, s-a cerut istoriografilor curţii, textul inscripţiei menite să explice fresca. S-au propus mai multe formule, judecate toate prea emfatice, pînă cînd istoriografii s-au oprit la inscripţia atît de simplă: *Le Passage du Rhin*. O formulă emfatică riscă să rămînă inferioară evenimentului comentat de ea. Simplitatea în expresie nu se expune niciodată acestui risc. Spiritul pornind de la indicaţia expresiei sobre este liber să-şi închipuie măreţia fără să fie limitat şi contrazis de pateticul formulării în luptă cu grandoarea reală a obiectului ei. Astfel de preocupări apar de mai multe ori la teoreticienii clasicismului. Boileau le exprimă în *Arta poetică* (I, 98), atunci cînd recomandă poeţilor, atrăgîndu-le atenţia asupra erorilor lui Brebeuf, autorul unei traduceri umflate a *Pharsalei* lui Lucain (1658) simplitatea artistică, sublimul fără orgoliu:

Mai n'allez point aussi sur les pas de Brébeuf,
Même en une Pharsale, entasser sur les rives,
De morts et de mourants cent montagnes plaintives.
Prenez mieux votre ton. Soyez simple avec art,
Sublime sans orgueil, agreable sans fard.

De la sfîrşitul antichităţii provenea o scriere, atribuită retorului Longin, operă mai probabil a unui evreu grecizat din lumea alexandrină, aşa-zisul *Tratat despre sublim*, editat de mai multe ori în secolul al XVII-lea în Italia, în Anglia, în Franţa. Boileau îl traduce, îl comentează şi-l publică în 1674, adică în acelaşi an în care apărea *L'Art poétique*. Autorul *Tratatului despre sublim* ne previne împotriva primejdiei

falsului patetism şi recomandă expresia măsurată a măreţiei. Citez, în acest sens, un pasaj împrumutat traducerii romîneşti a lui C. Balmuş (*Tratatul despre sublim*, din greceşte, cu un studiu introductiv, 1935, p. 25): „Expresia umflată e printre lucrurile de care e mai greu să te păzeşti. În chip firesc, toţi acei care năzuiesc către un stil nobil, ferindu-se să nu fie învinovăţiţi că au un stil fără vlagă şi uscat, ajung nu ştiu cum, la acest cusur, încrezători în vorba care spune că « a luneca din loc înalt e nobilă greşeală ». Umflătura puhavă e rea şi la corp şi la rostire, căci e înşelătoare şi ne duce la un efect contrar". Autorul tratatului recomandă ideile înalte, sentimentele sublime, recunoaşte în acestea forţa care inspiră pe marii poeţi şi oratori, dar tuturor acestora el le cere măsură şi sobrietate în expresie. Toate aceste exigenţe ale clasicismului le actualizează încă o dată Boileau, atunci cînd se hotărăşte să publice traducerea tratatului atribuit de el lui Longin şi să le însoţească prin comentariul său.

Problematica sublimului ajunsese la acest punct, cînd ea reapare la esteticienii englezi ai secolului al XVIII-lea. Noutatea cea mai importantă pe care o aduc englezii constă din faptul că sublimul este, pentru ei, o nouă varietate estetică, pe care o aşază alături şi în opoziţie cu frumosul clasic. În timp ce pentru Boileau şi pentru precursorul lui antic, sublimul era numai o caracteristică de conţinut, adusă sub legea măsurii şi simplităţii clasice, englezii descoperă pentru întîia oară o nouă realitate estetică, nesubsumată de frumuseţea clasică, ba chiar contrarie ei, dar care nu obţine mai puţin aprobarea noastră şi nu ne place mai puţin decît frumuseţea. Cum se face, se întreabă Hutcheson (1694—1747) profesor de filozofie la Glasgow (în *Inquiry of our ideas of beauty and virtue*, 1725, trad. fr. 1749, trad. germ. 1762) că unele arătări neplăcute, ca furtuna, prăpastia, o vale întunecoasă etc. pot să ne provoace o impresie plăcută? Explicaţia ar sta în faptul că astfel de aspecte s-au putut asocia o dată cu unele situaţii plăcute şi, astfel, sentimentele inspirate de acestea din urmă continuă să însoţească vederea celor dintîi. Întunericul pădurilor nu este propriu-zis plăcut, dar noi ne bucurăm de el fiindcă l-am înregistrat odată, împreună cu răcoarea agreabilă şi cu frumuseţea arborilor. Felul exemplelor citate de Hutcheson ne arată în sensibilitatea vremii un sector nou, neexploatat de clasicism, sectorul propriu al sublimului, care îşi va găsi în Burke pe teoreticianul lui.

Edmund Burke (1730—1797), gînditor şi om politic englez a dat, în a sa *Inquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful* 1757 (trad. germ. 1773), una din operele cele mai însemnate ale esteticii engleze în veacul său. Interesul, principal al cercetării lui Burke provine din faptul de a fi pus în legătură cele două aspecte ale realităţii estetice cu instinctele fundamentale ale omului şi de a fi aşezat astfel temelia unui mod de a considera problemele estetice. Izvorul frumosului este, pentru Burke, instinctul sexual, idee discutabilă dar care, în perioada formulării ei, reprezenta efectul remarcabil al tendinţei de a considera fenomenele estetice din unghiul ştiinţelor naturii: o tendinţă izbitoare în epoca unei estetici aproape exclusiv idealiste. Frumuseţea femeii — arată Burke — este modelul tuturor aspectelor frumoase în natură şi artă. Preţuim drept frumos tot ce ne inspiră iubire. Chiar lucrurile neanimate, atunci cînd prin micimea, moliciunea şi netezimea lor sau prin graţia liniilor lor ondulate ne reamintesc frumuseţea femeii, ne inspiră sentimente asemănătoare cu ale iubirii şi sînt preţuite de noi ca lucruri frumoase. Izvorul sublimului este însă instinctul conservării. Considerăm sublime lucrurile ameninţătoare, acelea care ne pot nimici şi ne inspiră teamă. Cum se face însă că

astfel de lucruri pot să ne placă? Burke reia deci întrebarea lui Hutcheson, dar îi dă un alt răspuns. Înfăţişările sublime devin plăcute prin intensitatea excitaţiei provocate de ele, dar numai atunci cînd le privim în împrejurări care nu le fac imediat primejdioase. Caracteristica frumosului este ordonanţa lui, unificarea unei diversităţi, subordonarea părţilor la tot, armonia perfectă. Frumosul, pentru Burke, este frumosul clasic; caracteristica sublimului este însă măreţia, dar în aceasta, de pildă în bolta înstelată, nu poate fi recunoscută o ordine şi o armonie. Măreţia sublimă sfidează ordinea şi, pentru a ilustra situaţia, Burke citează focurile de artificii sau unele descrieri poetice, ca de pildă acelea pe care le spicuieşte în Shakespeare. Operele marelui poet englez, citate ca exemplu de sublim, în opoziţie cu frumosul clasic, alcătuiesc o împrejurare care formează în analizele lui Burke un punct crucial.

Sistematizarea domeniului estetic prin deosebirea dintre frumos şi sublim revine de aci înainte în mai toate scrierile de estetică ale secolului al XVIII-lea. Revine, de pildă, în *Elements of criticism*, (I—III, 1762) ale lui Home (Lord Henry Kames, 1696—1782), gînditor şi înalt demnitar englez. Însemnătatea contribuţiei lui Home stă mai ales în faptul că opoziţia faţă de formula clasică franceză ia acum forme declarate, în numele unui ideal nou de artă. Home ridică pe Shakespeare în faţa lui Corneille şi Racine, şi îl opune lor. Tragedia franceză i se pare lui Home corectă, dar rece, artificială şi declamatoare. Eroii în tragediile franceze, în loc să-şi exprime pasiunile, ca un om care le simte, le descriu ca un autor. Home preţuieşte mai mult decît pe Corneille, pe Racine, pentru inspiraţia lui atît de delicată, dar în acelaşi timp observă relativa lui lipsă de forţă şi de vigoare. Îl preferă deci pe Shakespeare, atît pentru naturaleţea cît şi pentru forţa, în adevăr sublimă, a creaţiei lui. „Shakespeare — scrie el într-un rînd — depăşeşte pe toţi scriitori în arta de a zugrăvi pasiunile. Este greu a spune cînd este mai desăvîrşit, atunci cînd prezintă fiecare pasiune după felul particular al caracterului care o încearcă sau atunci cînd înzestrează fiecare temperament cu expresiile care i se potrivesc mai bine?" Toate aceste merite ale artei lui Shakespeare se explică prin intensitatea pasiunilor înfăţişate de el. Aprecierea arătată pasiunii dezlănţuite, preferată măsurii clasice, simţite acum ca rece şi artificială, indică bine schimbarea produsă în orientarea gustului artistic în Anglia. Acelaşi reviriment se putea observa şi în alte ţări ale Europei.

c) SHAKESPEARE ÎN FRANŢA

Operele lui Shakespeare se răspîndesc în Franţa prin traducerile lui Letourneur, ale lui Delaplace şi prin prelucrările lui Ducis. Deşi toate aceste lucrări pornesc dintr-o înaltă apreciere a lui Shakespeare, ele manifestă totuşi tendinţa de apropiere a poetului englez de formula tragediei clasice franceze, într-atît de mare era prestigiul acesteia chiar în sufletele celor care ar fi dorit să se elibereze de puterea amintitului prestigiu. Găsim în *Cursul de literatură franceză* al lui Villemain, ţinut la Sorbona încă din 1827—1830, dar publicat abia mai tîrziu, în 1838, un interesant portret moral al lui Ducis. Acesta era un preromantic, un om al generaţiei care înlocuise pe clasici, format sub înrîuriri engleze. „Figura lui, scrie Villemain, ciudat de gravă şi maiestoasă, avea un caracter naiv şi inspirat: ai fi crezut că vezi în el nu un descendent al lui Ossian (această genealogie ar fi fost prea îndoielnică), dar al lui Homer însuşi". Ducis era o personalitate în care se întruneau toate veleităţile epocii care începea acum, şi Villemain, pentru a-l caracteriza, foloseşte toate

atributele care începeau să circule în frazeologia literară. Totuşi, acest om al naturii, acest spirit mîndru, liber şi neîmblînzit, acest original în toată puterea cuvîntului, atunci cînd prelucrează dramele lui Shakespeare, pentru nevoile de atunci ale scenei franceze, înşiră alexandrini în tirade retorice, ca toţi epigonii clasicismului. Ducis a scris şi el un *Macbeth*, dar cîtă deosebire între această compunere şi prototipul shakespearian! Vrăjitoarele lui Shakespeare în *Macbeth* sînt astfel descrise de prelucrătorul francez:

... des erreurs populaires,
Sans doute, en d'autres temps, objets de mon mepris,
Ont vaincu, malgré moi, mes timides esprits,
On prétend (et ce bruit n'a plus rien qui m'étonne)
Qu'on a vu sur nos bords la terrible Iphyctone,
Iphyctone, interprete et ministre des dieux
Qui se montre aux mortels et s'échappe à leurs yeux.

Exemplul citat de Villemain este suficient pentru a ne arăta, prin sferă lexicală, prin amploare retorică a frazei, prin exprimare nobilă, produsul stilizării lui Shakespeare după modelul clasic, deci un Shakespeare cum l-ar fi putut accepta Voltaire. Dacă Shakespeare ar fi trăit într-un secol mai civilizat, spunea Voltaire, atunci el n-ar fi avut neajunsurile lui; geniul lui ar fi ştiut să se supună disciplinei clasice. Ducis ne prezintă pe acest Shakespeare ordonat, prudent, pudrat, sclivisit, un Shakespeare în hainele de mătase ale marchizilor, produsul prejudecăţii clasice tot atît de vie ca la Voltaire şi în sufletul acestui Ducis, altfel om preromantic, fervent al lui Ossian, om solitar, inspirat şi rebel, dintr-o generaţie care urma să aibă o lungă posteritate.

Nici traducerile lui Letourneur şi cele apărute fără numele traducătorului în volumul *Le théâtre anglais* (1715) ale lui Delaplace nu-l reprezintă mai bine pe Shakespeare. Delaplace publică însă în fruntea lucrării sale, sub titlul *Discours sur le théâtre anglais*, o serie de consideraţii în care trebuie să recunoaştem ce s-a scris mai pătrunzător în Franţa, în acest moment, despre Shakespeare. Delaplace admiră mai întîi, aşa cum o va face şi Home, naturaleţea geniului lui Shakespeare, ca şi inspiraţia atît de originală a acestuia. „Nimeni, scrie Delaplace, n-a meritat mai bine titlul de original în geniul său, nici înainte nici după el. Niciodată un poet nu s-a îndestulat mai direct din sînul naturii". Autorul confirmă lipsa de artă a lui Shakespeare, dar vede aici un merit mai mult, deoarece a înlocuit arta prin inspiraţie, cerută acum poeţilor din ce în ce mai mult. Este admirată apoi întinderea registrului lui Shakespeare. Pasiunile cele mai deosebite, ba chiar cele mai contrarii, sînt înfăţişate cu aceeaşi putere şi cu acelaşi adevăr de poet. Acesta excelează de altfel şi în reflecţia rece, încît maximele lui sînt întotdeauna judicioase şi potrivite cu împrejurarea în care sînt pronunţate. „Shakespeare era tot atît de mare filozof cît şi mare poet". Puterea lui asupra publicului este atît de indiscutabilă, încît „inima noastră se simte mişcată, suspinăm şi lacrimile ne curg în momentul în care el o doreşte". Această din urmă observaţie este foarte elocventă pentru cunoaşterea stării de sensibilitate formate în Franţa, în jurul teatrului shakespearian. Delaplace pricepe foarte bine deosebirea dintre acesta şi teatrul francez. Dar de ce spiritul francez trebuie să impuie norma lui? „Spiritul francez, ni se spune, nu trebuie să fie în chip necesar acela al tuturor naţiunilor". Shakespeare este un reprezentant al

spiritului englez, după cum o dovedeşte admiraţia care i se consacră în ţara lui de un secol şi jumătate. Dar noul critic atinge concluziile cele mai moderne ale criticii literare, atunci cînd înţelege că deosebirea esenţială dintre tragedia franceză şi drama shakespeariană provine din felul deosebit al publicului căruia aceste două varietăţi literare i se adresează. Tragedia franceză era aristocratică. „Shakespeare lucra pentru popor". Voltaire va regăsi şi el acest adevăr. Dar în timp ce filozoful vedea aici o împrejurare care explică, dar nu scuză, îndrăznelile lui Shakespeare, regretabilele lui incartade de la regulile cuviinţei, Delaplace recunoaşte, în aceleaşi caracteristici, un punct de vedere în mers, o poziţie susceptibilă de dezvoltare: trebuie să ne ferim, precizează el, să „condamnăm astăzi ceea ce nepoţii noştri vor aplauda poate într-o zi".

Din numeroasele ecouri shakespeariene care pot fi culese din literatura critică franceză a secolului al XVIII-lea, consideraţiile notate aici sînt poate cele mai lucide şi cele mai expresive. Ele sînt expresia unor tendinţe sociale în dezvoltare. Poziţia marcată de ele în problema shakespeariană este o manifestare a atitudinii anti-absolutiste. Relevarea caracterului popular al dramei lui Shakespeare şi adeziunea criticului anunţă transformările sociale în pregătire[1].

d) SHAKESPEARE ÎN GERMANIA

Recepţia dramei shakespeariene în Germania a fost adeseori descrisă şi gruparea tuturor documentelor literare în legătură cu acest proces a fost adeseori făcută de către diferiţi cercetători anteriori. Ultimul care a consacrat o lucrare acestei teme a fost Friederich Gundolf în *Shakespeare und der deutsche Geist.* Gundolf a arătat cum, pentru literatura iluminismului şi romantismului german, Shakespeare a pus la dispoziţie mai întîi un grup de motive, apoi noi mijloace literare, în fine, un cuprins spiritual. Dar Gundolf n-a explicat cauzele recepţiei lui Shakespeare în Germania, tendinţele sociale care se satisfăceau în această mişcare artistică. Observaţia a făcut-o de curînd Hans Mayer, în introducerea antologiei *Meisterwerke deutscher Literaturkritik* (vol. I, 1956, p. XVI). „Procesul recepţiei lui Shakespeare în teoria şi practica literară a secolului al XVIII-lea, scrie H. Mayer, ar fi trebuit să fie considerat din punctul de vedere al exigenţelor în transformare a grupurilor sociale care se formau atunci, în lumina rolului social al literaturii. Trebuia arătat în ce măsură a fost folosit Shakespeare de diferitele şcoli literare succesive, ca mărturie pentru anumite concepţii asupra literaturii şi a funcţiei ei, fără considerarea fenomenului real Shakespeare şi a locului său. Gundolf a renunţat însă la urmărirea acestui Shakespeare istoric, mulţumindu-se să-l compare cu diferitele interpretări şi valorificări care i s-au dat. Cu triada formală, care vorbeşte despre Shakespeare ca motiv, formă şi conţinut, tema arătată nu putea fi dominată". Este deci loc pentru o nouă cercetare a recepţiei lui Shakespeare în Germania, în lumina curentelor sociale în desfăşurare. Este evident că tratarea problemei în sensul reclamat de H. Mayer, dar şi în spiritul întregii cercetări de faţă, nu poate fi decît schiţată aici.

---

[1] Aprecierea lui Delaplace este incompletă în J. J. Jusserand, *Shakespeare en France sous l'ancien régime*, 1898, care priveşte de altfel problema recepţiei lui Shakespeare în Franţa în cadrul general al relaţiilor literare franco-engleze în vechiul regim.

Germanii au cunoscut destul de timpuriu teatrul englez. Actorii englezi sînt semnalaţi în Germania încă din secolul al XV-lea. Un grup de astfel de actori apare la Constanza, cu ocazia marelui Conciliu care se ţinea acolo, în 1417. Turneele englezeşti devin mai dese în a doua jumătate a veacului al XVI-lea. Evenimentele războiului de 30 de ani suspendă aceste turnee, reluate mult mai tîrziu, abia în a doua jumătate a secolului al XVII-lea. Este o vreme în care scena germană este dominată de dramele lui Gryphius şi Lohenstein şi piesele lui Shakespeare, în versiuni modificate, sînt apreciate ca spectacole de teroare, *Mordspektakel*. Cînd absolutismul triumfător impune modelele clasice franceze, Shakespeare nu este apreciat şi nu mai este jucat. Totuşi, în 1741, un Geheimrat Kaspar Wilhelm von Bork, fost însărcinat de afaceri la Londra, traduce în alexandrini germani *Julius Caesar* de Shakespeare. Primele traduceri din operele acestuia se fac deci în Germania, ca şi în Franţa, prin apropiere de modelele clasice franceze. Traducerea lui Bork stîrneşte în presa literară a timpului critici asemănătoare cu acelea făcute în acelaşi timp în Franţa. Conducătorul mişcării clasice de inspiraţie franceză în Germania, vestitul Gottsched, scrie în publicaţia sa, „Beiträge zur kritischen Historie der deutschen Poesie und Beredsamkeit", 1742 (ap. Hettner, *Literaturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts*, III, 349:) „Confuzia şi lipsa de verosimilitate care rezultă din neobservarea regulilor este atît de izbitoare în Shakespeare, încît oricine a citit ceva rezonabil nu mai poate să-l aprecieze... Totul se amestecă în *Julius Caesar*. Se vede apărînd pe scenă cînd populaţia cea mai grosolană, meseriaşii care se înjură între ei şi se dedau la glumele cele mai ordinare; cînd, dimpotrivă, cele mai înalte figuri ale Romei, vorbind despre treburile cele mai însemnate ale statului. Unitatea de timp este atît de puţin observată, încît această tragedie începe cu conjuraţia împotriva lui Cezar şi sfîrşeşte cu bătălia de la Pharsalla (autorul vrea să spună de la Philippi). N-au fost uitate nici spectrele, care îi provoacă lui Brutus o teroare în adevăr puerilă. Dacă astfel de lucruri pot face acceptabilă unui prieten al poeziei uitarea regulilor, atunci el este demn de credulitatea engleză". Cuvintele citate relevă în mod semnificativ poziţia conservatoare a lui Gottsched faţă de ceea ce reprezintă elementul nou, prin care opera shakespeariană a contribuit la răspîndirea unei concepţii îndreptate împotriva închistării clasice.

În acelaşi an în care argumentele clasicismului cunoscute nouă din Franţa sînt manevrate şi de Gottsched se aude un alt glas şi se schiţează o altă atitudine literară. Elias Schlegel (1719—1749), un fost elev al lui Gottsched, autorul unor tragedii în gustul clasic, uitate de mult, îşi spune şi el cuvîntul în legătură cu *Julius Caesar* al lui Shakespeare, aşa cum ajunsese la cunoştinţa germanilor prin traducerea lui Bork. Încercarea este făcută în articolul *Vergleichung Shakespeare und Andreas Gryphius* (republicată de curînd în *Meisterwerke*, I. p. 63 urm). Elias Schlegel citează pe Shakespeare în original şi lucrarea lui începe cu noile critici aduse traducerii lui Bork. Interesant este că Elias Schlegel nu are de spus ceva în privinţa formei prozodice întrebuinţate de traducător, alexandrinul clasic, menit să altereze timbrul propriu al originalului, ci numai împotriva unora din abaterile traducătorului de la formulele shakespeariene, ca şi împotriva unora dintre aspectele vocabularului folosit, printre care un mare număr de cuvinte vulgare *(die grosse Anzahl niedriger Worter)*. Dar, trecînd la comparaţia lui Shakespeare cu Andreas Gryphius, o comparaţie justificată prin marele loc deţinut de această literatură germană a timpului, Schlegel pune faţă-n faţă tragedia *Julius Caesar* a celui dintîi cu *Leo Armenius* a celui din urmă. Rezultatul comparaţiei este că, deşi ambii scriitori manifestă aceeaşi

nesocotire a regulilor clasice, poetul englez este superior germanului atît în pictura caracterelor cît şi în profunzimea maximelor apărute în vorbirea personajelor. După fiecare moment emotiv în desfăşurarea acţiunii, Shakespeare rezervă un spaţiu liber pe care îl umple gîndirea adîncă a personajelor, în timp ce Gryphius se mulţumeşte cu expresia destul de banală a emoţiilor, ca în această scenă dintre Leo Armenius şi Theodosia:

Theodosia	Mein Licht!
Leo	Mein Trost!
Theodosia	Mein Fürst!
Leo	Mein Engel!
Theodosia	Mein Sonn!
Leo	Mein Leben, etc.

Compare-se această scenă cu aceea plină de gingăşie şi de adîncime dintre Portia şi Brutus, în *Julius Caesar*, pentru a înţelege îndată superioritatea poetului englez. Este adevărat că atît Shakespeare cît şi Gryphius folosesc un stil exagerat (*das Schwülstige)*, prea încărcat cu metafore, totuşi chiar în această privinţă neajunsul este mai izbitor la poetul german.

Cîţiva ani după ce ajunsese la aceste rezultate, Elias Schlegel revine asupra dramei shakesperiene cu ocazia unui articol asupra teatrului danez, cunoscut de el în timpul petrecerii lui în Danemarca (*Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters*, 1747, în *Meisterwerke*, I. p. 102). De data aceasta, Schlegel intervine cu o comparaţie între teatrul francez şi cel englez, mai precis cel shakespearian, pe care-l are totdeauna în vedere. „Există în naţiunea engleză caractere mai neobişnuite şi mai îndrăzneţe decît la francezi, scrie Schlegel. Din această pricină găsim astfel de caractere mai des şi mai curios redate în piesele engleze decît pot apărea la celelalte naţiuni. Mulţimea cugetărilor pe care le caută englezul, face ca poeţii să nu lase nici un personaj necaracterizat în dramele lor, ci tuturor să le confere unele trăsături aparte, care reţin atenţia spectatorilor. Francezii însă se mulţumesc să construiască numai personaje principale, în timp ce pe celelalte le lasă fără o determinare specială şi fără o selectare a caracterului lor. În afară de aceasta, francezii, atît de preocupaţi de bunăstare, chiar în împrejurările cele mai mărunte, arată o anumită curtenie timidă, chiar acolo unde oamenii ajung la conflicte. La englezi auzi însă blestemele cele mai îngrozitoare şi injuriile cele mai cordiale pe care un tineret liber şi aspru şi le permite". Termenul nu apăruse încă, dar se poate spune că, în comparaţia teatrului clasic francez cu drama engleză, ceea ce Elias Schlegel preţuieşte mai mult în aceasta din urmă sînt progresele realismului ei. De ce ar fi necesar de altfel ca teatrul francez să impună modelele sale? Schlegel ştie că teatrul trebuie orientat după moravurile particulare şi alcătuirea sufletească a naţiunii care trebuie să se bucure de el. Principiul trebuie reţinut: fiecare naţiune trebuie să-şi creieze propriul ei teatru. În aceiaşi ani, în care Elias Schlegel răspîndeşte astfel de idei, apărea însă părerea că Shakespeare este mai potrivit cu firea germană decît teatrul clasic francez. Orientarea după modelul shakesperian era menită să întoarcă pe germani spre firea lor adevărată. Recepţia lui Shakespeare în Germania devine un moment naţional.

Scriitorul care se însărcinează cu reprezentarea acestui punct de vedere este Lessing. Prima lui manifestare, în acest sens, se găseşte în a XVII-a *Scrisoare despre*

cea mai nouă literatură (Briefe die neueste Literatur betreffend, 1759) pe care o îndreaptă mai întîi împotriva lui Gottsched. Într-o publicaţie a vremii se făcuse observaţia: „Nimeni nu poate tăgădui că scena germană trebuie să mulţumească d-lui profesor Gottsched pentru o bună parte din primele ei ameliorări". „Eu sînt acest nimeni", răspunde Lessing. Gottsched n-are alt merit decît de a fi franţuzit scena germană împotriva felului de a gîndi al întregului popor. Leesing este de părere că gustul german se apropie mai mult de cel al englezilor. Pornind de la psihologia poporului german, criticul crede a putea afirma că germanilor „le place să vadă şi să cugete în tragediile lor mai mult decît se poate vedea şi gîndi în timida tragedie franceză; că grandoarea, înspăimîntătorul şi melancolia lucrează mai bine asupra noastră decît convenienţa, gingăşia şi eroticul". Tendinţele pe care le descoperă în sensibilitatea germană sînt deci aceleaşi pe care le recomandă şi le studiază, în acelaşi timp, teoreticienii englezi ai sublimului. Poeţii care răspund mai bine acestei orientări a sensibilităţii germane sînt Ben Johnson, Beaumont şi Flechter, dar mai cu seamă Shakespeare, pe care criticul îl recomandă cu deosebită căldură compatrioţilor săi. „Dacă am traduce — scrie Lessing — principalele piese ale lui Shakespeare, cu unele modeste schimbări, sînt sigur că lucrul ar avea mai bune consecinţe pentru germani, decît am obţinut făcîndu-le cunoscuţi pe Racine şi pe Corneille. Poporul ar avea mai mult gust pentru cel dintîi decît a putut avea pentru cei din urmă şi mintea lui s-ar lumina mai mult decît ne putem lăuda că ne-am deşteptat prin francezi. Geniul nu se poate aprinde decît printr-un geniu, şi anume printr-unul care datoreşte totul naturii şi nu se lasă speriat de penibilele desăvîrşiri ale artei". Shakespeare ca geniu, ca produs al naturii în rebeliune faţă de regulile artei, este o altă idee care apare la Lessing, ca şi la ceilalţi instauratori ai cultulu, shakespearian în celelalte ţări ale Europei preromantice. O idee proprie lui Lessingi neîntîlnită pînă acum, este că Shakespeare stă mai aproape de marii tragici greci, decît Corneille şi Voltaire, deşi cultura clasică a celui dintîi era sigur inferioară aceleia de care se bucuraseră aceştia din urmă. După *Oedipus* al lui Sofocle nu există o altă tragedie în lume care să obţină o putere mai mare asupra pasiunilor noastre ca *Othello*, *Regele Lear* şi *Hamlet.* Şi pentru a arăta cum sensibilitatea germană a ajuns în chip spontan, mai înainte de orientarea după un exemplu, la creaţiuni asemănătoare zguduitorului tragic shakespearian, Lessing aminteşte de *Doctor Faust* al cărţilor populare din care citează o scenă împrumutată unei prelucrări a acestui motiv pentru scenă, atribuită unui autor fictiv, dar care era propria lui prelucrare.

Lessing revine de mai multe ori asupra lui Shakespeare şi asupra comparaţiei lui cu poeţii tragici francezi în *Dramaturgia hamburgică* (1767) fără a îmbogăţi însă cu mult ideile cuprinse într-a XVII-a *Scrisoare asupra noii literaturi.* Contribuţia *Dramaturgiei hamburgice* este mai mult de ordin aplicativ, valorifică ideile exprimate cu mulţi ani înainte. În cronicile consacrate pieselor lui Voltaire sau unora din repertoriul german original, Lessing are mereu ocazia să revină asupra superiorităţii shakesperiene. Astfel, comparînd scena apariţiei fantomei în *Hamlet* şi în *Semiramida* lui Voltaire, criticul observă artificialitatea scenei respective în această din urmă tragedie şi puterea tragică a scenei corespunzătoare la poetul englez (11.—12. Stück). Acelaşi rezultat îl dă alăturarea caracterului unui gelos la Voltaire şi Shakespeare, Orosman din *Zaire* şi Othello. Cunoaşterea psihologică a acestuia din urmă este infinit superioară aceleia de care dă dovadă emulul său francez, inspirat de altfel de Shakespeare. „Ascultăm în Orosman vor-

bind un om gelos, îl vedem săvîrşind fapta sa grăbită; dar nu aflăm despre gelozie nimic peste ceea ce ştiam mai înainte. *Othello* este însă tratatul *(Lehrbuch)* complet despre această tristă nebunie, despre ce o precede, cum se trezeşte şi cum poate fi evitată" (15. Stück). O apreciere interesantă apare deci în caracterizarea lui Shakespeare; poetul este un puternic spirit cunoscător, evocaţiile sale au o mare valoare de cunoaştere. În altă parte, ocupîndu-se de tragedia lui Weiss, *Richard III*, Lessing are prilejul să revină din nou asupra lui Shakespeare, pe care îl compară cu poeţii tragici francezi: „Toate, chiar cele mai neînsemnate părţi ale dramelor lui Shakespeare, sînt croite după măsura mare a pieselor istorice, şi acestea se comportă faţă de tragedia franceză ca o vastă frescă faţă de mica imagine miniaturală a unui inel" (73. Stück). Lessing păstrează din vechile principii ale clasicismului încrederea nezdruncinată în valoarea *Poeticii* lui Aristotel. „Această operă — scrie Lessing — are pentru mine aceeaşi valoare indiscutabilă ca şi *Elementele* lui Euclid". Tragedia franceză pretindea că se dirijează după vechile reguli stabilite de filozoful grec. Totuşi, Lessing este de părere că poeţii francezi au respectat mai degrabă regulile de detaliu ale *Poeticii*, decît esenţialul ei, definirea emoţiei tragice. Pe aceasta din urmă au realizat-o mai bine poeţii englezi (101.—104. Stück). Shakespeare, ca adevăratul poet tragic modern, mai apropiat de spiritul tratatului lui Aristotel, este un punct de vedere nou în critica shakespeariană a vremii.

Nenumărate sînt documentele care înregistrează îndepărtarea gustului public al Germaniei de modelele franceze şi orientarea lui tot mai accentuată către Shakespeare. Shakespeare devine un adevărat stindard în jurul căruia se adună toate aspiraţiile germane ale vremii către forme naţionale de viaţă, către o artă mai apropiată de sufletul poporului, prin disociere de formula artistică a curţilor absolutiste şi a nobilimii care le înconjura. Unul dintre scriitorii germani ai vremii care aduce contribuţii în această direcţie este M. Wieland, un scriitor nutrit, de altfel, din întreaga cultură a clasicilor antici, a celor francezi şi a urmaşilor acestora, (printre care, la Voltaire, găseşte formula romanului filozofic, cultivat de el cu mare răsunet în epocă) dar şi din spiritul iradiat de Franţa iluministă. Într-un anumit moment, Wieland se consacră studierii şi traducerii operelor lui Shakespeare. Traducerea în proză a lui Wieland (1762—1766) a avut o mare însemnătate în difuzarea operei shakespeariene printre germani. Opera traducerii se însoţeşte cu comentariul scriitorului, în diferitele lui publicaţii. Wieland socoteşte că geniul lui Shakespeare nu numai că nu a păgubit nimic, dar a cîştigat în forţă şi originalitate prin faptul de a fi ignorat modelele clasicismului şi de a fi fost independent faţă de regulile lor, în timp ce Lessing vedea în Shakespeare pe adevăratul realizator al *Poeticii* lui Aristotel. Wieland recunoaşte, în acelaşi poet, un spirit cu desăvîrşire descătuşat de disciplina clasică. Prin această descătuşare a ajuns Shakespeare să egaleze puterea creatoare a naturii. În romanul său filozofic *Agathon* (12. Buch I. Capitel, Goschen, 6. Bd.), Wieland scrie: „Shakespeare este acel poet care, de la Homer încoace, a cunoscut mai bine pe oameni, de la regi la cerşetori, de la Iuliu Cezar la Jack Falstaff şi care i-a văzut cu o putere a intuiţiei rareori întîlnită. Dar Shakespeare este criticat din pricina faptului că piesele sale n-au nici un plan sau numai unul defectuos, neregulat şi rău cumpănit; că tragicul şi comicul se amestecă în ele în chipul cel mai ciudat şi că acelaşi personaj care prin vorbirea lui mişcătoare face să ni se ivească lacrimi în ochi, în momentul următor, prin asociaţia cea mai ciudată sau prin expresia barocă a simţirilor sale, ne face să rîdem

sau ne răceşte în asemenea măsură, încît ne vine greu să ne regăsim în situaţia sufletească corespunzătoare. Toate acestea sînt criticate, dar cei care critică nu se gîndesc că, tocmai din această pricină, piesele lui Shakespeare sînt picturile cele mai fireşti ale vieţii omeneşti".

Din frămîntarea de gînduri a Germaniei în jurul lui Shakespeare trebuie reţinută şi contribuţia lui Herder. Acesta este unul din germanii vremii sale care a citit mai atent operele poetului englez [1] şi a făcut mai mult pentru răspîndirea lor. În acelaşi timp, în critica shakespeariană a vremii, Herder aduce puncte de vedere noi. Filozoful şi criticul, atît de deschis pentru toate formele străine ale literaturii, este cel dintîi care atrage atenţia asupra bogatului material folcloric cuprins în dramele lui Shakespeare. Într-o notă postumă, Herder observă: „În entuziasmul meu pentru Shakespeare, m-am ocupat în chip special cu scenele în care poetul ne arată o lume nouă de spirite, vrăjitoare şi zîne; o parte a operei lui Shakespeare, pe care toţi criticii englezi o laudă ca aspectul ei cel mai divin şi în care am găsit eu însumi o hrană atît de dulce, căci, copil fiind, am fost legănat de basme asemănătoare cu ale poetului". Spre deosebire de Lessing, de ale cărui idei a fost totuşi influenţat, Herder respinge analogia dintre drama shakespeariană şi cea greacă, de pildă a lui Sofocle. Originea şi condiţiile de dezvoltare ale dramei în Grecia şi în nordul Europei au fost atît de deosebite, încît nu este cu putinţă a stabili vreo asemănare între ele. Shakespeare este deci, pentru noul lui critic, un poet al Nordului: „Cine poate închipui un poet mai sublim al naturii Nordului"! Dar, cu toate acestea, Herder recunoaşte în Shakespeare un rezumat al tuturor epocilor istorice şi al tuturor popoarelor, „planul luminos al unei adevărate teodicee".

Însemnătatea lui Herder în opera răspîndirii operei lui Shakespeare în Germania creşte prin influenţa dobîndită asupra tînărului Goethe. În epoca studiilor acestuia din urmă la Strassburg, venit în contact cu Herder, Goethe primeşte de la acesta revelaţia lui Shakespeare. Momentul este fixat în *Dichtung und Wahrheit* (III. Teil, XI. Buch, trad. rom. II. p. 49 urm). Goethe a cunoscut ceva din operele lui Shakespeare încă dintr-o epocă anterioară, pe cînd era student la Leipzig, unde citeşte antologia lui Dodds, *Beauties of Shakespeare.* Mai tîrziu, parcurge traducerea lui Wieland, a cărei formă în proză nu-l supără pe Goethe, deoarece acesta este de părere că substanţa propriu-zis poetică a unei opere continuă să existe chiar după trecerea în proză a originalului versificat. La Strassburg, Goethe se apropie şi de originalul englez, dar mai cu seamă află, în convorbirile cu Herder şi în opera acestuia *Despre firea şi arta germană*, motive noi ale entuziasmului pentru Shakespeare.

Există în *Wilhelm Meisters Lehrjahre* un pasaj (III. Buch. 8 Kapitel), în care influenţa lui Herder asupra tînărului zelator al lui Shakespeare, ca şi motivele admiraţiei trezite în sufletul acestuia, sînt expuse cu o deosebită penetraţie, deşi în forma figurată a naraţiunii romantice. Herder apare aici sub trăsăturile lui Jarno, personaj iluminist din nobilime, care îngrijeşte de educaţia lui Wilhelm Meister. Acesta se găseşte împreună cu actorii din trupa sa, la castelul unui prinţ care, bineînţeles, este admiratorul teatrului clasic francez, în special al lui Racine. Pentru a complace prinţului, Wilhelm întreprinde elogiul clasicilor francezi, scoţînd

---

[1] Herder scrie logodnicei sale, la 28 oct. 1770, „n-am citit pe Shakespeare, ci l-am *studiat*, subliniez cuvîntul".

în evidență motivele pe care le bănuia active în sufletul interlocutorului său: „Pot să-mi reprezint, vorbește Wilhelm Meister, cît trebuiau persoanele distinse din nobilime să prețuiască pe poetul care a descris stările din clasele mai înalte atît de admirabil și de adevărat. Corneille, dacă mi-e îngăduit să spun, a zugrăvit oameni superiori, și Racine a zugrăvit persoane distinse. Cînd citesc piesele acestuia, îmi pot reprezenta poetul care trăia la o curte strălucită, avea mereu înaintea ochilor săi un mare rege, frecventa mărimile și pătrundea în misterele omenirii, așa cum ele se ascundeau sub învelișuri prețioase. Cînd studiez pe *Bérénice* sau pe *Britannicus* — continuă Wilhelm Meister — mi se pare că mă aflu la curte, inițiat în lucrările mari și mici ale acestor lăcașuri ale zeităților terestre, și că privesc prin ochii unui rege cu simțiri delicate, pe care națiunea sa îl adoră, pe curtenii invidiați de multe mii de oameni, în alcătuirea lor naturală, cu defectele și suferințele lor. Anecdota potrivit căreia Racine a murit din pricina durerii de a se fi văzut exclus de la favoarea regală și de a fi simțit nemulțumirea regelui, este pentru mine cheia înțelegerii operei lui Racine. Este cu neputință ca un poet atît de talentat, a cărui viață și moarte atîrna de ochii unui rege, să fi scris piese care să nu fi fost făcute pentru aplauzele unui rege și ale unui prinț". Rareori rădăcinile de clasă ale tragediei franceze au fost puse mai limpede în lumină ca în aceste considerații ale lui Goethe, atribuite eroului său, lui Wilhelm Meister. Acesta, după ce pronunță elogiul lui Racine, este tras deoparte de Jarno care îl întreabă dacă l-a citit pe Shakespeare. Și cum acesta mărturisește necunoștința sa, invocînd motivele criticii clasice antishakespeariene, Jarno îi recomandă cu mare căldură citirea operei marelui englez.

Jarno-Herder a avut atîta influență asupra tînărului Goethe, încît în 1771, cu ocazia unei comemorări a lui Shakespeare, pronunță, la Frankfurt, discursul lui asupra poetului, una din etapele cele mai importante ale recepției acestuia în Germania. „Prima pagină citită din Shakespeare, scrie Goethe, m-a dat pentru totdeauna în puterea lui și cînd am terminat prima lui piesă, m-am simțit ca un orb din naștere căruia o mînă miraculoasă i-ar fi redat vederea. Am cunoscut, am simțit cu toată puterea existența mea extinsă în infinit; totul îmi deveni nou, necunoscut, și neobișnuita lumină mă făcea să mă doară ochii". Goethe se declară despărțit de teatrul „regulat". Unitățile îi apar acum ca niște lanțuri ale imaginației. Tînărul se hotărăște să dărîme cetățuia clasică. Discipol al lui Lessing, Goethe este totuși de părere că tragedia franceză n-are nimic comun cu tragedia greacă. I-a fost dat mai degrabă lui Shakespeare rolul de a fi readus pe scenă marile acțiuni de stat, așa cum o făcuseră grecii în tragediile lor. Discursul dobîndește un ton liric, cînd oratorul exclamă: „Shakespeare, prietene al meu! Dacă ai mai fi printre noi, n-aș putea trăi decît alături de tine. Dacă ai fi Oreste, mi-ar plăcea să joc rolul secundar al lui Pylade, mai bine decît pe cel al unui mare pontif în templul de la Delfi". Voltaire a fost, față de Shakespeare, un adevărat Thersites, vrednic de loviturile pe spinare ale unui Ulise. Ceea ce admiră Goethe în poet este puterea lui naturală, forța creației asemănătoare cu a lui Prometeu. O vreme atît de convențională, ca a oratorului, nu putea avea toată înțelegerea pentru Shakespeare. Este admirată de asemenea puterea universală a geniului marelui creator, drumurile deschise de el către întreaga lume. Discursul se încheie cu sarcasme la adresa contemporanilor și cu îndemnuri adresate acestora pentru a se înălța către înțelegerea poetului.

Deşi criticii antishakespearieni mai apar pe-aici, pe-acolo, pînă către sfîrşitul veacului, discursul lui Goethe însemna, oarecum, un punct culminant în procesul recepţiei lui Shakespeare şi dovada sigură a cîştigării bătăliei pentru valorificarea şi asimilarea operei lui în Germania. De aici înainte se va deschide un drum pentru primirea tuturor literaturilor nordice în principalele culturi naţionale ale Europei apusene, apoi a literaturilor orientale şi a întregului folclor, pînă cînd însumarea tuturor rezultatelor cercetării în epoca preromantismului şi a primului romantism va produce conceptul goethean al „literaturii universale“. Este un proces care urmează a fi descris. în toată întinderea lui.

HEINRICH HEINE

Heinrich Heine este unul din scriitorii cei mai populari ai literaturii germane. Renumele lui de poet, ca și vîlva stîrnită de multele lui lupte politice, au depășit, încă din timpul vieții, granițele patriei lui. După moartea lui Schiller și Goethe, puțini au fost scriitorii germani care să se fi bucurat de o reputație atît de întinsă și atît de bine întemeiată. Timpul n-a slăbit întru nimic ecoul scrierilor și al personalității lui Heine. Menținut în actualitatea literară, prin valoarea unei opere care și-a păstrat întreaga frăgezime, și în actualitatea politică, prin adversitatea cercurilor combătute de el cu atîta spirit și cu atîta curaj, Heine a rămas o prezență vie chiar după ce persoana lui fizică a încetat să existe. Marea vitalitate a reputației lui a fost sporită prin faptul că, dispunînd de o luciditate cu puț ne analogii în epocă, el a izbutit adeseori să străpungă ceața viitorului, să recunoască limpede tot ce era sortit pieirii, să denunțe unele din amenințările care se schițau la orizont și să indice forțele menite să se ridice. A spune că Heine a fost unul din cei mai de seamă poeți și unul din oamenii cei mai pătrunzători ai vremii lui nu este de ajuns. Trebuie adăugat îndată că, intrat în posteritate de aproape un secol, Heine a rămas pentru noi un contemporan. Scrierile lui continuă să ne desfăteze, pasiunile și curiozitățile, mîniile, îndoielile și entuziasmele lui stîrnesc încă un ecou viu în inimile noastre. Poetul a putut fi combătut, dar n-a devenit niciodată indiferent. Numai această împrejurare explică întinderea, stabilitatea și valoarea reputației lui.

S-a născut la 13 decembrie 1797, la Düsseldorf, pe Rin, capitala unuia din numeroasele mici state germane existente înainte de unificarea Germaniei. Düsseldorf este unul din centrele în care se înnoadă multe drumuri germane cu acele care vin din Italia și continuă către Franța și țările Nordului. Importanța lui comercială era de multă vreme stabilită. Înconjurat de o regiune bogată în mine și pășuni, activitatea industrială începuse să fie destul de mare la Düsseldorf, încă înainte de nașterea poetului. Produsele metalurgice și textile erau exportate mai ales în Franța, de unde veneau produse agricole și vinicole. O burghezie prosperă începuse să se formeze. Franța ocupă Düsseldorf între 1795 și 1801, dar îl cedează Bavariei pînă în 1806 și devine capitala marelui-ducat de Berg. Ocupația trupelor franceze revoluționare aduce libertățile civile pentru întinse categorii ale cetățenilor din Berg, printre care și straturile populației evreești, căreia îi aparținea familia Heine. Aceste cuceriri sînt amenințate în momentul în care Berg-ul este

anexat, în 1815, de Prusia şi cînd noul regim contrarevoluţionar al Sfintei Alianţe întinde vălul reacţiunii peste toate ţările Europei.

Heine petrece o copilărie fericită în frumoasa regiune renană de ape şi dealuri, ale cărei vechi tradiţii legendare şi ale cărei cîntece şi poveşti i se întipăresc adînc în amintire. Era o vreme de însufleţire a speranţelor obşteşti. Copilul îl zăreşte într-o zi pe Napoleon trecînd călare cu suita sa prin marele parc al Düsseldorfului: ochii acestuia au o curioasă fixitate, faţa şi mîinile lui au culoarea marmorelor antice. Momentul va fi eternizat mai tîrziu de către scriitor. Copilul creşte în cultul lui Napoleon, liberatorul, un cult pe care îl va întreţine şi mai tîrziu, chiar dacă va trebui să recunoască dezamăgirea amarnică produsă vechilor revoluţionari de dictatura napoleoniană, de alianţa împăratului cu aristocraţia. Familia Heine, originară din nordul Germaniei, din Hanovra, se îndeletnicea cu comerţul. Tînărul Heine este destinat deci ocupaţiilor comerciale. O scurtă trecere printr-o şcoală de comerţ dovedeşte curînd inaptitudinea adolescentului pentru această formă de activitate. Heine urmează atunci cursurile unui gimnaziu clasic, unde predau mai mulţi profesori francezi. Trimis totuşi în birourile comerciale ale bogatului unchi Solomon Heine din Hamburg, Heinrich n-ajunge însă la alt rezultat, în afară de dragostea pe care începe s-o simtă pentru verişoara Amalia, decît la o adîncă antipatie pentru lacoma burghezie a vechiului oraş hanseatic. Tînărul practicant comercial scrie versuri, citeşte şi traduce din Byron, este un admirator fervent al clasicilor şi romanticilor germani. În 1817 încep să apară primele lui compuneri. După doi ani devine studentul Universităţii din Bonn, unde, alături de cursuri juridice, ascultă pe acele literare ale lui August Wilhelm von Schlegel, una din căpeteniile şcoalei romantice. Studentul Heine primeşte învăţătura maestrului său, care îl iniţiază în literatura germană medievală, în literatura indiană, în cele meridionale şi antice. El îi consacră omagiul cîtorva sonete, dar mai tîrziu revine asupra sentimentelor sale cînd, în *Şcoala romantică în Germania*, ajunge să recunoască puterea de frînare a progresului social ascuns în romantismul german. După o scurtă înapoiere acasă, la Düsseldorf, face pe jos drumul pînă la Göttingen, unde trebuia să-şi continue studiile universitare. Descrierea oraşului universitar Göttingen şi a regiunii lui este tema cărţii *Călătoria în Harz* (1824). Cartea este o satiră care atinge deopotrivă pe profesori, pe studenţi şi pe „filistinii" locului. În epoca pe care o consemnează, se formează cîteva din tendinţele care îl vor domina mereu pe Heine de aici înainte. Acum recunoaşte el îngîmfata şi zadarnica ştiinţă predată la Universitate, grelele condiţii de muncă în exploatările miniere ale locului, stupida fidelitate declarată a „filistinului" german faţă de impilatorii şi exploatatorii săi. După relatarea amintirii de o ciudată duioşie păstrată ducelui de Cambridge, din casa de Hanovra, la minele din Harz, scriitorul exclamă cu ironia care nu-l va părăsi de aici înainte niciodată: „Mă mişcă pînă în adîncul inimii, ori de cîte ori văd cum se exprimă acest sentiment al fidelităţii supuşilor în sunetele lui atît de simple. Ce sentiment frumos! Ce sentiment cu adevărat german!". Primirea jugului, docilitatea faţă de apăsare va rămîne unul din obiectivele constante ale satirei heiniene.

Un conflict cu un coleg aduce eliminarea lui Heine din universitate. Se mută deci la Berlin. Aici universitatea era dominată de puternica personalitate filozofică a lui Hegel. Heine devine auditorul cursurilor lui, studiază filozofia romantică germană. El recunoaşte importanţa acesteia pentru dezvoltarea viitoare a societăţilor moderne, prin lichidarea vechiului dogmatism religios, prin înlocuirea con-

ceptului divinității cu acel al spiritului universal (*der Weltgeist*), dar, mai ales, prin ideea hegeliană că spiritul universal ajunge să se cunoască pe sine în conștiința omului. Conștiința omenească, invocată ca o putere superioară, capabilă să dezvăluie sensul istoriei, era un principiu de care orînduirile existente se puteau teme. Lui Heine nu-i scapă însă nici primejdiile închise în filozofia germană, care prin cultul panteist al puterilor elementare ale naturii va ajunge să declare război rațiunii umane. Sînt, în această privință, în *Istoria religiei și filozofiei în Germania* pagini profetice, pline de presimțirea funestă a iraționalismului profesat în perioada lui Hitler. Cartea este scrisă în 1834, la Paris, și Franța este avertizată împotriva primejdiei expansiunii prusace: „Vă sfătuiesc, francezi, rămîneți liniștiți și feriți-vă să aplaudați... Luați seama!".

Tot la Berlin are Heine prilejul să cunoască mai de aproape pe scriitorii vremii. Un concetățean, Varnhagel von Ense, diplomat și autor de prețuite memorii, împreună cu soția lui, Rahel, își dau seama printre cei dintîi de genialitatea poetică a lui Heine. Salonul pe care Rahel Varnhagel von Ense îl deschide Berlinului romantic îi dă putința lui Heine să participe direct și mai activ la viața literară a timpului. În 1821—1823 apare prima parte a *Cărții cîntecelor: Suferințe timpurii (Buch der Lieder, I. Junge Leiden)*, urmată de *Intermezzo liric* și de tragediile *Almansor* și *William Ratcliff.* Fanatismul religios despărțind și devenind fatal pentru două ființe tinere care se iubesc este tema tragediei *Almansor*, care se petrece în Spania Isabelei de Castilia și a lui Ferdinand Catolicul, în momentul cuceririi Grenadei, ultimul cuib al puterii maure. În *Ratcliff* apare mai întîi problematica socială. Revoltatul Ratcliff, un caracter romantic, evocă inegalitatea socială, luxul unora și mizeria celorlalți, pe bogatul în „auritele-i trăsuri", pe sărmanul „ducîndu-și la amanet cămașa ruptă". *Ratcliff* n-a ajuns niciodată pe scenă, și tragedia *Almansor*, reprezentată în 1823 la Braunschweig, a fost fluierată. Poeziile primelor colecții stîrnesc însă un profund ecou. O undă de farmec trece prin sensibilitatea publicului german al vremii. Suavitatea acelor cîntece, spontaneitatea lor, amintind pe a poetului popular, grația și melancolia lor cîștigă toate inimile. Floarea de lotus și țărmurile indice ale Gangelui îndepărtat apar printre simbolurile ei. De la Goethe nu se mai auzise un cîntec atît de pur și atît de pătrunzător. Sentimentele și impresiile exterioare fuzionează într-o expresie de o mare concentrare. Arta se ascunde sub cea mai desăvîrșită naturalețe:

„Și roză, și crin, porumbelul în soare,
Pe toți i-am iubit cu înfrigurare.
Dar nu-i mai iubesc, căci mi-e dragă acuma
Micuța, gingașa, curata și una;
Doar ea e izvorul iubirii cea mare,
E roză, și crin, porumbelul în soare."

Un omagiu este adus și eroului iubit al copilăriei poetului, lui Napoleon, în poezia *Grenadirii.* Figura împăratului, luat ostatic, se transfigurează și devine mit, eliminînd amintirea dictatorului. Grenadirul care se pregătește să moară îi aude goana și nechezatul calului peste mormîntul așteptat. Poezia, devenită celebră, mai ales după ce Schumann a folosit-o ca text al cunoscutului lied cu accente atît de patetice, aparține ciclului *Romanțelor*, unde apar numeroase motive ale vechilor balade, revenite în actualitatea literară de cînd Percy și Herder le culeseseră din

izvorul lor folcloric şi de cînd Goethe, Schiller şi Bürger le folosiseră în creaţiile lor personale.

Revenit pentru un timp la Hamburg, vechea iubire pentru Amalia, căsătorită acum, este disputată de aceea îndreptată către sora mai mică, Tereza. Unchiul Solomon îl sfătuieşte să-şi termine studiile. Se înapoiază deci la Gottingen unde, în 1825, îşi dă doctoratul în drept. În acelaşi an se botează şi intră în comunitatea bisericii protestante. O nouă călătorie în Harz îl aduce în apropierea Weimarului. Nu poate rezista ispitei de a-l vizita pe Goethe. „Olimpianul" îl primeşte cu răceală. Goethe, care primise primul volum al lui Heine, dar nu-l citise, nu ştia că are în faţa lui pe cel mai de seamă reprezentant al liricii noi. Anul acesta şi cei care îi urmează sînt dintre cei mai fecunzi. În afară de *Călătoria în Harz*, în 1824 apare nuvela *Rabinul din Bacharach*, povestirea unui episod de groază din vremea persecuţiilor anti-evreeşti, la Rin, către sfîrşitul evului mediu. Vechea întîmplare putea avea încă un răsunet destul de actual, deoarece, în 1819, Heine mai asistase în Hamburg la excese antisemite. Tot în acelaşi an apare culegerea de poezii *Întoarcerea (Die Heimkehr)*. Farmecul inspiraţiei heiniene se păstrează, dar sunete, altădată abia percepute, devin acum mai puternice: o ironie amară, uneori faţă de propriile sentimente, încît poetul pare că vrea să dărîme icoana ideală pe care o zugrăvise cu un moment mai devreme în sufletul său. Ironia fusese cultivată de romantici şi unii dintre gînditorii curentului, un Friedrich Schlegel, un Solger, deveniseră teoreticienii „ironiei romantice". Ironia apărea acestora ca atitudinea istorică a oamenilor faţă de idealurile care se perimează. Evul Mediu sfîrşeşte în hohotul de rîs al lui Rabelais. Cavalerismul se încheie cu *Don Quijote* al lui Cervantes. Absolutismul, cu comediile lui Beaumarchais. *Societăţile se despart rîzînd de trecutul lor*, va scrie Karl Marx. Înregistrăm astfel în *Întoarcerea*, în accentele-i sarcastice, ceva ca o repudiere a romantismului înaintaş. Odată, măreaţa ţară a Gangelui, cu frumoşii ei oameni îngenunchind în faţa florii de lotus, este alăturată de Nordul aspru şi sălbatic. Dar regele Wiswamitra, unul din eroii poemului indian Ramayana, mult admirat de romantici, este arătat acum, în contrast cu idila locului, în cruda lui realitate istorică:

„Regele Wiswamitra
Odihnă nu-şi mai găseşte,
Să aibă el vaca lui Wasi
Prin lupte, căinţe, doreşte.
O, rege Wiswamitra,
Un biet plăvan eşti dacă
Te lupţi şi te chinui atîta
Doar pentru o simplă vacă".

Destrămarea miturilor este una din atitudinile lui Heine de aici înainte. Mai tîrziu, cînd va scrie *Zeii în exil* (1836 şi 1853), el va alătura vechii balade a lui Tannhäuser versiunea lui personală, înlocuind cucernicia de altădată prin scepticismul omului modern, înşelat în speranţele sale. Pe aceste căi, arta poetică a lui Heine se modifică profund. Elemente ale realismului critic se introduc nu numai în temele şi atitudinile, dar şi în vocabularul poetului. Închinătorii romantismului, recrutaţi mai cu seamă printre susţinătorii vechii orînduiri, protestează. Un nou

motiv al antagonismului dintre poet şi mediul său se precizează. Heine răspunde criticilor săi (*Heimkehr*, 90):

„Au protestat castraţii
Cîntînd cînd m-ascultară,
M-au acuzat, spunîndu-mi
Cîntarea că-i vulgară.

Drăguţ ei începură,
Glăsciorul ridicînd,
Un tril să intoneze
Curat şi foarte blînd.

Cîntară de iubire,
De desfătări şi dor
Şi-au plîns damele toate
La splendidul lor cor".

Contemplarea mării la Hamburg, dar mai cu seamă o excursie la Cuxhaven şi în joasele şesuri de la Luneburg, încă din 1823, apoi în insula Norderney, îl aduc pe Heine la tema lirică a mării, rareori tratată mai înainte în poezia germană. Astfel ia naştere ciclul *Marea Nordului (Nordsee*, 1825—1826), urmat de *Norderney*, 1826. Inspiraţia poetului se înalţă pînă la măreţie. Spectacolul dramatic al mării, sentimentul spaţiului infinit, descătuşarea dorului de libertate produc versuri bătute în efigie clasică. Comparaţia cu marşul eroic al grecilor lui Xenofon, silindu-se spre ţărmul liber al mării, i se prezintă:

„Thalatta! Thalatta!
Eu te salut, mare eternă!
Eu te salut de zece mii de ori
Din inima ce jubilează,
Precum odată te-au salutat
Zece mii de greci
Luptînd cu soarta, dorindu-se-n patrie,
Vestitele-n lume inimi de greci.

Se zbăteau valurile,
Se zbăteau, vuiau
Şi soarele vărsa cu grăbire
Roze lumini jucăuşe.
Speriatele cîrduri de pescăruşi
Zburau şi strigau asurzitor,
Caii frămîntau pămîntul, zăngăneau scuturile
Şi pînă-n zări se-auzea, biruitor,
Thalatta! Thalatta!"

Această mare explozie a dorului de libertate era, de fapt, a unui suflet care se înăbuşea în patrie. Regimul Sfintei Alianţe, supremaţia prusacă, deveneau din ce în ce mai apăsătoare. Teroarea poliţienească, cenzura, se înăspreau. Un edict al guvernului prusian, din 1822, interzicea evreilor accesul la funcţiunile

publice. Gîndul de a părăsi patria încolţeşte în mintea lui Heine. În 1827, întreprinde o călătorie în Anglia, dar cunoaşterea societăţii burgheze de acolo, a teribilei concurenţe în care se prăbuşesc atîtea victime, este deprimantă pentru poet. Străzile Londrei îi amintesc podul de pe Berezina „unde fiecare în delirul spaimei sale vrea să-şi croiască un drum pentru a-şi prelungi un mic rest de viaţă, unde insolentul călăreţ priveşte pe nenorocitul pedestraş, unde cel care cade e pierdut cu desăvîrşire, unde camarazii cei mai buni aleargă fără cruţare unii peste cadavrele celorlalţi, unde mii de inşi însîngeraţi şi istoviţi, voind zadarnic să se agaţe de scîndurile podului, se prăbuşesc în groapa îngheţată a morţii". Aceasta este o simplă comparaţie, dar mizeria cartierelor proletare năvălind din cînd în cînd în centrul bogat al oraşului dă loc şi la notaţii directe: „Străinul care parcurge marile străzi ale Londrei şi nu nimereşte în adevăratele cartiere ale poporului mărunt, nu vede nimic sau prea puţin din imensa mizerie a acestui oraş. Numai din cînd în cînd, la intrarea vreunei străduţe întunecate, o femeie în zdrenţe stă tăcută cu pruncul la sînul ei veştejit şi cere de pomană cu ochii. Cînd ochii aceştia sînt frumoşi, îi priveşti cu mai multă atenţie şi te sperii atunci de lumea de durere pe care o întrevezi. Cerşetorii obişnuiţi sînt oameni bătrîni, negri de obicei; îi vezi la colţul străzilor, măturînd în calea pietonilor, ceea ce este foarte util în noroaiele Londrei, şi cerînd pentru osteneala lor un bănuţ de aramă. Sărăcia, însoţită cu viciul şi crima, nu ies din ascunzătorile lor decît odată cu căderea serii. Ea ocoleşte lumina zilei cu atît mai multă sfială cu cît mizeria contrastează groaznic cu aroganţa bogăţiei care străluceşte pretutindeni. Se întîmplă totuşi uneori că foamea o face să iasă din uliţele ei înguste chiar în timpul zilei, şi atunci ea se opreşte cu privirile mute şi elocvente, întinzînd mîna bogatului negustor care trece ocupat şi îşi sună arginţii în fundul buzunarului sau lordului fără ocupaţii care, asemeni unui zeu îmbuibat, călare pe calul lui înalt, traversează mulţimea grămădită la picioarele lui, asvîrlind din cînd în cînd asupra acesteia o privire plină de o nobilă indiferenţă, ca şi cum această mulţime ar fi alcătuită din nişte furnici sau dintr-o grămadă de biete fiinţe slăbănoage a căror bucurie sau suferinţă n-ar avea nimic comun cu sentimentele lordului". Impresiile din Londra aparţin scrierii *Fragmente engleze*, 1828. Heine găsise cadrul celor mai multe din scrierile sale de proză: impresiile de călătorie în seria cărora se vor încorpora, în afară de *Călătoria în Harz*, *Scrierile din Berlin*, *Despre Polonia* şi *Italia*. Chiar în unele din scrierile narative, cum sînt de pildă *Memoriile domnului de Schnabelewopski*, 1831, povestitorul, făcînd să călătorească pe eroul său, ajunge să noteze tot impresii de călătorie. În acest cadru, împreună cu portretele şi digresiunile sale narative, scriitorul dezvoltă un întins examen al stărilor europene contemporane şi are prilejul să exprime concepţiile lui democratice.

Înapoiat din Anglia, Heine încearcă să găsească baza materială a existenţei sale. Strămutat la München, devine redactorul ziarului *Analele politice (Neue allgemeine politische Annalen)*, care vor avea o viaţă scurtă. Ziarele clericale îl atacă. Platen manevrează împotriva lui argumentul antisemit. Un coleg de literatură, poetul dramatic Eduard von Schenck, pe atunci ministru în guvernul bavarez, îi propune o catedră la Universitatea din München. Propunerea nu poate fi însă realizată. Ştirea eşuării proiectului îi soseşte în Italia, unde călătoreşte în 1828, oprindu-se mai multă vreme la Lucca şi la Florenţa. Se înapoiază în Germania, chemat de moartea tatălui şi, în 1830, pe cînd se găsea în insula Helgoland, îi vine ştirea izbucnirii revoluţiei în Franţa, a prăbuşirii dinastiei Burbonilor şi a urcării

pe tron a lui Ludovic-Filip, cu sprijinul generalului Lafayette, unul din supraviețuitorii marii Revoluții. Hotărîrea lui este acum luată. În anul următor, la 20 mai 1831, Heine sosește la Paris, pe care nu-l va mai părăsi de aci înainte decît pentru două scurte călătorii în patrie.

Franța legase mari speranțe de noua domnie a lui Ludovic-Filip. Acesta era fiul lui Philippe Egalité, prințul din familia de Orleans care intrase în rîndurile revoluționarilor și votase sentința de condamnare a vărului său, Ludovic al XVI-lea. O dată cu urcarea pe tron a lui Ludovic-Filip se credea că vor intra din nou în vigoare vechile cuceriri ale Revoluției. Speranța aceasta însuflețise toate cercurile democrate din Franța și din străinătate. Ea stătea la temelia actului de expatriere săvîrșit de Heine, ca și de atîți alți emigranți germani. Dezamăgirea n-a întîrziat însă să apară. Ludovic-Filip adusese de fapt la putere marea finanță bancară, domnia lui Casimir Périer, a lui Laffitte și Rothschild. În 1831 are loc insurecția, înăbușită în sînge, a muncitorimii din Lyon. În 1832, cu prilejul înmormîntării generalului Lamarque, șeful grupului republican în Camera Deputaților, muncitorimea pariziană pregătește o manifestație, care se transformă într-o mișcare de stradă: se ridică baricade, distruse prin focul tunurilor în ziua următoare. Muncitorimea lioneză se revoltă din nou în aprilie 1834, cu prilejul condamnării unor lucrători care ceruseră sporirea salariilor de mizerie. Armata intervine și lupta sîngeroasă durează mai multe zile. Heine înregistrează aceste evenimenete și trage concluziile. Deocamdată, instalat la Paris, el se întreține prin cronicele pe care le trimite unui ziar din Augsburg („Augsburger allgemeine Zeitung"), adunate apoi în scrierea *Stări franceze (Französische Zustände)*. Luînd contact cu cercurile literare și artistice pariziene, cunoaște pe Berlioz, pe Chopin, pe Dumas, pe George Sand. Balzac și Eugène Sue sînt prietenii lui. Devine colaboratorul cunoscutei publicații periodice „Revue des Deux Mondes". Traduce unele din poeziile sale în franțuzește cu ajutorul lui Gérard de Nerval, Saint-René Taillandier, Edgar Quinet. Scrie, pentru informarea francezilor, *Școala romantică în Germania* și *Istoria religiei și filozofiei în Germania*. Influența sa asupra liricii franceze nu întîrzie să se vădească. Accente ale cîntecului său se pot înregistra în lirica lui Gautier și Banville. Heine devine o personalitate a literelor franceze și entuziasmul pentru opera lui crește neîncetat, încît frații Goncourt îl vor numi o dată „Saint Henri Heine" (Sfîntul Henri Heine)... Cu toate succesele pariziene și în ciuda marii lui activități literare care continuă să producă noi opere în proză și versuri, existența poetului este destul de puțin asigurată. Incertitudinea zilei de mîine crește cînd, în 1833, guvernul prusian îi interzice scrierile, o măsură agravată în 1835 o dată cu hotărîrea în același sens a Consiliului Federal. Articolele trimise ziarului din Augsburg, dar și celelalte scrieri ale lui Heine, alarmaseră cercurile reacțiunii. Cancelarul Austriei, prințul Metternich, conducătorul real al Sfintei Alianțe, intervenise personal. Poetul este nevoit atunci să accepte pensiunea pe care, la intervenția primului-ministru Guizot, guvernul francez începe să i-o servească. Pensionarea lui Heine nu împiedică însă independența judecății sale. Înșelarea nădejdilor legate de noua domnie sînt curajos recunoscute. În *Stări franceze*, care alcătuiesc una din contribuțiile cele mai lucide la cunoașterea dezvoltării politice și sociale a Franței în era lui Ludovic-Filip, Heine va scrie sub data de 1839, adică nouă ani după urcarea pe tron a „regelui burghez": „Este o poveste mai veche. Din timpuri imemoriale, nu pentru sine a sîngerat și a suferit poporul, ci pentru alții. În iulie 1830 el a cîștigat victoria pentru acea burghezie, care nu este mai bună decît nobilimea, al cărei

loc l-a luat cu acelaşi egoism... Poporul n-a cîştigat altceva prin victoria sa decît remuşcarea şi o mizerie mai mare. Fiţi însă încredinţaţi că atunci cînd va suna din nou clopotul de alarmă şi poporul va pune mîna pe puşcă, el va lupta pentru sine şi va pretinde răsplata binemeritată". Contemporan cu regimul marilor speculaţii financiare, Heine a notat unul din aspectele cele mai caracteristice ale Parisului din vremea sa. În imensa sală a palatului de marmoră, construit în stil grec, în care este instalată bursa, scriitorul se opreşte o clipă: „În această sală imensă, sub înaltele bolţi ale bursei, se agită specula cu miile ei de triste figuri şi cu strigătele ei disonante, asemănătoare clocotului unei mări de egoism. Din mijlocul valurilor de oameni se avîntă marii bancheri, întocmai ca rechinii, creaturi monstruoase care se sfîşie unii pe alţii. Mai sus, în galerie, se pot vedea chiar doamne care speculează, deopotrivă cu păsările de pradă stînd la pîndă pe o stîncă. Pe aici bîntuie interesele care, în vremea noastră, hotărăsc pacea sau războiul". Parisul marei finanţe îi aminteşte Hamburgul tinereţii. „Dacă Lafayette n-ar fi avut norocul să-l găsească pe Ludovic-Filip — va scrie Heine în *Memoriile domnului de Schnabelewopski* — atunci cu siguranţă că ar fi putut recomanda francezilor pe senatorii şi seniorii din Hamburg". Aceeaşi clasă rapace de oameni şi într-un loc şi-n celălalt. Asupra caracterului acestora, scriitorul nu-şi face nici o iluzie. Schnabelewopski povesteşte că mama lui citea biografiile eroice ale lui Plutarh, de pildă pe ale fraţilor Gracchi. „Sentimentul meu de libertate şi egalitate, observă eroul heinian, este poate datorit acestor lecturi ale mamei mele. Dacă mama ar fi citit viaţa lui Cartouche (numele unui răufăcător) aş fi devenit poate un mare bancher".

Încă din 1832 începuse să se manifeste, în sănătatea lui Heine, primele simptome ale bolii care trebuia să-l ucidă. După cinci ani răul se agravase, dar în ciuda suferinţelor fizice puterea de creaţie nu scade. Apar pe rînd fragmentele nuvelistice din *Nopţile flo entine* (1837), studiul despre *Fecioarele şi femeile la Shakespeare* (1838), *Poeziile diverse* (1839), *Romanţele* (1842). Printre emigranţii germani trăia la Paris şi publicistul Ludwig Börne, unul din detractorii lui Goethe, democrat burghez radical, autorul unor *Scrisori franceze* cu mult răsunet în epocă. Borne îl atacă pe Heine, imputîndu-i lipsa de caracter. Heine îi răspunde, în scrierea intitulată cu numele adversarului său, în 1840, precizînd ceea ce i se părea a fi deosebirea dintre el şi Borne. Ludwig Borne ar fi un „nazarenean", un moralist fanatic; el însuşi, Heine, este un „elen", un spirit cu o perspectivă estetică asupra vieţii, un iubitor al frumuseţii. Deosebirea dintre Borne şi Heine era încă mai adîncă. În timp ce republicanul Börne stătea pe poziţiile radicalismului burghez, Heine se apropiase de cercurile saint-simoniste. Ziarul acestora, „Le Globe", fusese singurul care anunţase sosirea lui în capitala Franţei. În doctrina lui Saint-Simon şi a aderenţilor lui, constituiţi într-o adevărată sectă, Heine preţuia rolul ce se rezerva în societatea viitorului creatorilor de bunuri, oamenilor care muncesc, ca şi încrederea în posibilităţile tehnicii moderne de a înălţa condiţia materială a oamenilor pînă la nivelurile cele mai înalte. În faţa rigorismului ascetic al lui Borne se afirmă deci aspiraţia saint-simonistă a lui Heine către ascensiunea condiţiei omeneşti spre libertate, desfătare şi frumuseţe. Saint-simonismul era însă o doctrină utopică. Recunoscînd unele din finalităţile societăţilor moderne, el nu indică însă în nici un fel căile care pot duce către aceste finalităţi. Heine începe să le descopere.

În 1843 se petrec două importante evenimente în viaţa poetului. Cel dintîi este înapoierea pentru scurtă vreme în patrie, într-o vizită la Hamburg, împreună

cu soţia lui Matilda, Crescentie, Eugénie Mirat, o ţărancă franceză, de care se îndrăgostise încă din 1834 şi cu care se căsătorise cu trei ani mai înainte. Al doilea eveniment este cunoştinţa cu Karl Marx. Heine avea atunci patruzeci şi patru de ani şi Marx douăzeci şi cinci. După interzicerea la Colonia a ziarului său „*Rheinische Zeitung*" („Gazeta renană"), la care colaborase şi Engels, Marx venise la Paris, unde împreună cu Arnold Ruge publică *Analele germano-franceze* (*Deutsch-Französische Jahrbücher*). Heine devine colaboratorul *Analelor*. Cei doi prieteni se văd adeseori la Paris şi, cînd Marx trebuie să părăsească Franţa, legătura lor se menţine prin corespondenţă. În ajunul plecării din Paris, la 1 februarie 1845, Marx scrie amicului său: „Din toţi oamenii pe care îi las aici, despărţirea de Heine mi-este cea mai penibilă. Mi-ar plăcea să te pot duce cu mine". Pe măsură ce apar diferitele opere ale lui Heine, Marx le comentează cu satisfacţie. În 1844 se produce răscoala ţesătorilor din Silezia. Heine fixează momentul, scriind zguduitoarea lui poezie *Ţesătorii*:

„Le sînt uscaţi de lacrimi ochii lor,
Stau la război, cu dinţii rînjitori.
— „Germanie, un giulgiu ţi-am urzit
Şi-n el blestemul nostru întreit —
Noi ţesem, noi ţesem!

Blestem acelui idol, implorat
Cînd ne-a fost frig şi am înfometat,
Am tot răbdat şi am sperat în van:
Şi-a rîs de noi şi ne-a lovit avan —
Noi ţesem!, noi ţesem!

Blestem pe rege, domn peste bogat,
Mizeria el nu ne-a uşurat.
Ne-a stors şi ultimul bănuţ din pungă,
Şi-a pus cu plumb şi foc să ne ajungă —
Noi ţesem, noi ţesem!

Blestem şi patriei perfide.
Ruşinea ticăloasă o cuprinde.
Strivită-i floarea chiar de dimineaţă
Şi-n putregai un vierme se răsfaţă —
Noi ţesem, noi ţesem!

Trosni războiul, suveica-aleargă iute,
Ţesem şi zi şi noapte pe-ntrecute.
Germanie veche, giulgiul ţi-am urzit
Şi-n el blestemul nostru întreit —
Noi ţesem, noi ţesem!"

Engels comentează poezia, scriind la 13 decembrie 1844, în ziarul englezesc „The New Moral World": Heinrich Heine, cel mai de seamă dintre poeţii germani astăzi în viaţă, a intrat în rîndurile noastre şi a publicat un volum de poezii politice, printre care şi unele care vestesc lumii socialismul. El este autorul renumitului cîntec al ţesătorilor silezieni, pe care vi-l trimit aici într-o traducere fără pretenţii,

deşi mă tem că, în Anglia, va face impresia unei blasfemii. Vi-l trimit totuşi şi mă mulţumesc să observ că acest cîntec trebuie pus în legătură cu strigătul de luptă al prusacilor din 1813: „Cu Dumnezeu înainte, pentru rege şi patrie", un strigăt care a devenit lozinca partidului loialist". Marx şi Engels l-au susţinut totdeauna moraliceşte pe poet. Însemnătatea contribuţiei acestuia la cauza socialismului li se părea considerabilă. În *Ludwig Feuerbach şi sfîrşitul filozofiei clasice germane* Engels compară mişcarea intelectuală atît de independentă şi de curajoasă a francezilor în secolul al XVIII-lea cu filozofia germană contemporană, plină de docilitate şi aservită puterilor constituite ale impilării. Cum ar fi putut pregăti filozofia germană o revoluţie? „Ceea ce însă nici guvernul, nici liberalii n-au văzut (adaugă Engels), a văzut-o încă din 1833 un singur om, dar acesta se numea Heinrich Heine". Anul 1833 era acela în care Heine începuse să scrie lucrările sale asupra romantismului şi filozofiei germane, rupîndu-se de vechea orientare poetică şi recunoscînd ideile susceptibile de o dezvoltare revoluţionară ale lui Hegel.

În timpul ultimelor călătorii pe care le face în Germania, Heine concepe o mare poemă, în care să pună tot dorul său de patrie, dar şi toate revoltele şi nădejdile lui. Poema apare în 1844 şi poartă titlul *Germania. O poveste de iarnă.* Poetul ni se înfăţişează călătorind în Germania şi descoperind, de-a lungul unui itinerar de la Rin la Hamburg, toate înfrîngerile omului în patria pe care o iubeşte cu o inimă aprinsă: sentimentalitatea dulceagă, platitudinea, laşitatea şi ipocrizia. Vehemenţa satirei nu pregeta în faţa imaginii atroce. „Floarei albastre" a romanticilor i se opune scaunul găurit al zeiţei Hammonia, patroana Hamburgului burghez. Toată poema este construită în contra-poziţie cu spiritualismul îndrăgostit de trecut şi cu docilitatea faţă de apăsarea prezentă a romantismului. Călătorul îşi simte ochii umezi cînd păşeşte pe pămîntul ţării lui şi aude graiul german. O tînără harpistă cîntă despre dragostea şi chinurile ei, despre jertfă şi regăsire, despre lumea mai bună de dincolo şi despre desfătările eternităţii. Poetul cunoaşte vechea melodie, dar el doreşte „un cîntec nou, un cîntec mai bun":

„Un cîntec nou, un cîntec mai bun,
Prieteni, vreau să vă cînt,
Vreau cerul cu toate minunile lui
S-aducem aici pe pămînt!"

Lăsînd cerul „îngerilor şi vrăbiilor", noul cîntăreţ închipuie logodna Europei cu libertatea, şi poema se încheie cu accente de nădejde adresate lumii şi patriei lui:

„Tot ce în noapte s-a mai petrecut,
Fantasmele ce mi s-arătară,
Le voi povesti pe rînd altcîndva,
În caldele zile de vară.

Se duce, slavă Domnului, azi,
Leatul bătrîn, vlăguitul,
Coboară-n mormînt, de oftică ros,
Iat-a murit, ipocritul.

Leat tînăr acuma creşte, şi-l văd
Fără păcat şi minciună,
Liber în gînduri şi bucurii;
Acelui i-aduc vestea cea bună."

Făgăduința de a-și relua povestirea în „caldele zile de vară", Heine a ținut-o publicînd al doilea mare poem satiric al lui, *Atta Troll — Visul unei nopți de vară*, pe care de altfel îl compusese mai înainte. Atta Troll este un urs, bătrînul urs al pădurilor germanice, personaj alegoric care-i dă poetului posibilitatea să-i spună filistinului german al epocii adevărurile sale. Dînd sfaturi fiului său, Atta Troll găsește prilejul să evoce cruzimea și avariția oamenilor, mai ales din vremea și din țara sa. Poemul conține un nou manifest antiromantic și exprimă ideologia politică a autorului în ultima lui perioadă, orientată tot mai hotărît spre comunism, deși marxismul i-a rămas străin pînă la urmă. Este caracteristică din acest punct de vedere satira proprietății, în capitolul X al poemului. Cenzura intervine din nou și polemici înveninate se dezlănțuiesc.

În 1847, cînd apărea *Atta Troll*, starea sănătății lui Heine se agravase în modul cel mai alarmant. Paralizia progresase și poetul abia se mai putea tîrî din pat în fotoliul lui. Astfel îl găsește Engels într-o zi din ianuarie 1848. Împrejurările vieții materiale ale poetului nu sînt nici ele mai bune. Încă din 1844 își vînduse, pentru o sumă derizorie, toate edițiile *Cărții cîntecelor* editorului Julius Campe din Hamburg, care făcuse o afacere strălucită. Vizitîndu-l la Paris, fratele Maximilian îi vorbește poetului despre monumentul pe care concetățenii din Düsseldorf i-l vor ridica desigur. „Mi s-a mai ridicat unul la Hamburg", răspunde poetul. Era mărețul edificiu pe care-l înălțase Julius Campe, editorul *Impresiilor de călătorie*, al *Cărții cîntecelor* și al *Operelor complete*. După moartea unchiului Solomon, moștenitorul direct al acestuia, Karl Heine, asigură vărului său o pensie, devenită cu atît mai necesară cu cît, după 1848, o pierduse pe aceea a guvernului francez, iar sănătatea poetului se înrăutățise într-atîta, încît el nu mai părăsea niciodată „cavoul lui de saltele" *(die Matratzengruft)*. Totuși, chiar în acea vreme, el mai compune studiul de folclor *Zeița Diana*, 1853, continuare a *Zeilor în exil*, scrie spirituale *Confesiuni* în 1854 și regrupează în *Lutetia*, adăugîndu-le, vechi cronici de la 1840 înainte, relative la împrejurările franceze. Evenimentele din 1848 îl găsesc pe Heine prea bolnav pentru a le mai putea însoți cu vechea lui ardoare. Dar cînd revoluția este învinsă, cînd valul ei cade în Franța, în Germania, în Italia, în Ungaria, în Țările Romîne, cînd speranțele libertății sînt încă o dată trădate, poetul așterne pe hîrtie cîntecul deznădejdii sale: *În octombrie 1849*, adică în anul și luna în care se sărbătorea centenarul nașterii lui Goethe:

„S-a potolit furtuna mugitoare
Și iar e liniște acum,
Germania, copilul mare,
Își țese visul de Crăciun.

Detunături se-aud. Rachete,
Zbucnind, salută din mormînt
Un praznic închinat lui Goethe;
O liră veche, vechiul cînt.

Și urlă, latră, grohăie, abia
Pot suporta mirosul care-mi vine.
Dar liniștește-te, poete, inima
Ți-a obosit. Ești bòlnav. Taci mai bine!"

În 1855 apare în camera de bolnav a lui Heine o tînără austriacă, Elise von Krienitz, care va publica mai tîrziu, sub numele de Camille Selden, amintirile sale. Ciudată reacţie! Heine se îndrăgosteşte de Elise von Krienitz, nu se mai poate lipsi de ea, o aşteaptă cu nerăbdare chinuitoare, suferă cînd nu vine, dar n-o poate primi cînd se simte prea rău, îi scrie poezii, o numeşte logodnica lui. Tînăra fată, „La Mouche“, cum o numeşte el în glumă, îi evocă năluca tinereţii şi a fericirii. Ultimele poezii îi sînt adresate ei, dar şi socotelii sale cu viaţa. Totalizîndu-şi experienţele, căutînd să desprindă sensul general al existenţei sale, i se pare a-l recunoaşte în neîncetatele lui lupte, în multele şi atît de feluritele forme ale opoziţiei şi combativităţii sale: cu vechea Germanie feudală, cu burghezia contemporană care o suporta cu servilitate pe aceasta, cu romantismul în care se înfigeau totuşi rădăcinile inspiraţiei sale; pentru libertate, pentru drepturile omului la viaţă şi fericire, pentru o Germanie nouă, pe care de altfel mai mult o întrevede, decît o defineşte. Într-un astfel de moment al încheierii socotelilor, plăcîndu-i să se închipuie ca un soldat, poate ca unul din acei soldaţi napoleonieni despre ale căror isprăvi îi vorbiseră povestirile copilăriei, el scrie poezia intitulată *Enfant perdu*, expresie franţuzească pentru vitejii trimişi în posturile cele mai primejdioase şi socotiţi pierduţi. Emoţia cea mai răscolitoare se împleteşte încă o dată cu zîmbetul care pare că o sfidează:

„Post depărtat în lupta libertăţii,
Slujit-am credincios treizeci de ani,
Nu am crezut că prin verdictul sorţii
Mă voi întoarce-ntreg dintre duşmani.

Am stat de veghe-atîtea nopţi de-a rîndul
Şi nu puteam să dorm, întins sub cort
Cu-atîţia dragi prieteni, ascultîndu-i
Cum sforăiau c-ar fi trezit şi-un mort.

Mă cuprindea adeseori urîtul
Şi frica (numai proştii nu o ştiu)
Şi ca s-o uit îmi fluieram eu cîntul
Cu rimele obraznice-n pustiu.

Da, am veghiat, cu puşca lîngă mine,
Şi de se apropia vre un duşman,
Îi trimeteam, să-l ţie minte bine,
Un glonţ fierbinte drept în burduhan.

Dar s-a-ntîmplat ades ca prostănacul
Să ştie să ochiască tot la fel,
Ah, rănile din trupul meu, săracul,
Au desfundat izvorul sîngelui din el.

Un post e liber! Rănile se cască.
De cade unul, altu-i încă drept.
Dar cad nebiruit — iar scut şi cască
Întregi îmi sînt; nu inima din piept.“

Se cuvine să ne mai oprim o clipă la sensul luptelor lui Heine. Criticul ungur Georg Lukacs îi precizează poziția „la pragul despărțitor al democrației burgheze și al aceleia proletare și revoluționare". Din democrația burgheză, pentru care pășisera pe arena istoriei revoluționarii francezi la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, el păstrează ura împotriva aristocrației feudale, dezvoltînd-o în acțiunea literară pentru eliberarea tuturor categoriilor de oprimați. „Care este marea sarcină a timpului nostru? se întreabă el în *Impresii de călătorie.* Este emanciparea. Nu numai a irlandezilor, a grecilor, a evreilor din Frankfurt, a negrilor din America și a altor populații deopotrivă de oprimate, dar emanciparea întregii lumi, în primul rînd a Europei, care a devenit majoră și se smulge astăzi din funiile privilegiaților, ale aristocrației. Va trece desigur cîtva timp înainte de a putea celebra această sărbătoare, înainte ca emanciparea să se producă; dar momentul va veni în fine: ne vom așeza atunci, cu drepturi egale și împăcați unii cu alții, la aceeași masă, ne vom uni și vom combate împreună celelalte rele bîntuitoare ale umanității, poate în cele din urmă moartea însăși, al cărei sever sistem de egalitate nu ne atinge mai puțin decît surîzătoarele sisteme ale inegalității aristocratice". De timpuriu Heine înțelege că aspirația spre libertate a poporului oprimat trebuie să se unească cu lupta menită să-i asigure acestuia bunăstarea materială. Creștinismul fusese, în momentul apariției lui în societatea antică, o mișcare a maselor apăsate și exploatate, cărora el nu le propunea însă decît soluții spiritualiste. Marea dezvoltare a tehnicii moderne a creat condițiile necesare pentru a da acțiunii revoluționare a mulțimilor și o altă finalitate. Încă din iulie 1833, Heine scria prietenului H. Laube: „Stai pe o treaptă mai înaltă ca toți acei care nu înțeleg decît aspectul exterior al revoluției, și nu problemele ei mai adînci. Aceste probleme nu privesc nici formele, nici persoanele, nici introducerea regimului republican, nici limitarea drepturilor monarhiei, ci bunăstarea materială a poporului. Religia spiritualistă de pînă acum a fost mîntuitoare și necesară, atîta timp cît cea mai mare parte a umanității trăia în mizerie și trebuia să se consoleze cu o religie cerească. De cînd însă prin progresele industriei și ale economiei a devenit posibil de a smulge pe oameni din mizeria lor materială și de a-i face fericiți pe pămînt, de atunci... Dar mă înțelegi! Și desigur că oamenii ne vor înțelege la rîndul lor". Bunăstarea materială a poporului este totuși numai o temelie, pe care urmează să se înalțe o cultură, un mod propriu de afirmare a unor valori. Care sînt valorile pe care le respinge și cele pe care le propune Heine? În *Memoriile domnului Schnabelewopski* el scrie: „Timpul nostru — și el începe la picioarele crucii lui Cristos — va fi privit o dată ca o lungă perioadă de boală a umanității. Și, totuși, cîte visuri dulci am visat în această vreme! Urmașii noștri sănătoși abia dacă le vor putea înțelege. În jurul nostru au dispărut toate splendorile lumii și nu le-am mai găsit decît înlăuntrul sufletului nostru — aici s-au refugiat parfumul rozelor călcate în picioare și cîntecul cel mai drag al privighetorilor alungate". Îmbogățirea vieții interioare în creștinism va fi fost unul din motivele sustragerii omului de la luptele lui, pentru a-și asigura fericirea în lumea de aici. Aceeași îndrumare o găsește Heine în romantismul german cu tendințele lui spiritualiste și chiar catolicizante: un motiv pentru care devine adversarul acestei mișcări literare și, în propria lui creație poetică, îl face să depășească prin luciditate ironică romantismul inițial. Heine opune creștinismului lumea de valori a culturii grecești, cu voioasa ei afirmare a vieții. În *Zeii în exil,* el se minunează cum au putut filozofii greci, în epoca polemicii lor cu creștinii, să le opună o altă religie, vechea lor religie. „Sărmanii filozofi greci! exclamă Heine. N-au putut niciodată

pricepe această contradicţie, după cum n-au priceput niciodată că, în polemica lor cu creştinii, nu aveau de apărat vechea lor credinţă moartă, ci unele lucruri cu mult mai vii . . .". Era vorba de a apăra elenismul însuşi, felul de a simţi şi de a gîndi al grecilor. Problema era dacă trebuie să domnească în lume tulburele, uscatul suflet al nazarenilor, ostil simţurilor şi supra-spiritualizat, sau seninătatea elenică, iubirea ei de frumuseţe şi înfloritoarea ei bucurie de viaţă. Heine pare hotărît pentru acest din urmă termen al alternativei. În *Schnabelewopski*, personajul principal face o dată apologia lui Jan Steen, pictorul olandez al bucuriei de a trăi. Cît de înaltă a fost arta lui Steen se va înţelege atunci cînd „religia durerii va dispărea şi cînd religia bucuriei va smulge vălul tulbure de pe tufele de trandafiri ale acestei lumi, cînd privighetorile vor putea în sfîrşit să-şi înalţe jubilînd cîntările lor atîta vreme ascunse. Nici o privighetoare nu va cînta însă cu aceeaşi seninătate şi jubilare cu care a pictat Jan Steen. Nimeni n-a înţeles atît de adînc ca el, că pe acest pămînt ar trebui să fie o veşnică chermesă . . ." Avînturi de felul acestora revin pînă în cele din urmă producţii literare ale lui Heine, cu toată acea înapoiere spre creştinism a poetului muribund, despre care vorbeşte testamentul lui, amintit în scrisoarea lui Marx către Engels din 8 mai 1856.

Într-o introducere pe care, în 1837, a scris-o pentru *Don Quijote*, Heine a arătat că nebunia eroului lui Cervantes este deopotrivă cu a aceluia care „doreşte să introducă prea de timpuriu viitorul în prezent şi, în această luptă împotriva grelelor interese ale zilei, nu dispune decît de o biată armură ruginită şi de un trup tot atît de prăpădit". Pentru a nu împărtăşi aceeaşi soartă, Heine a trebuit să ia poziţie, mai ales după 1840, faţă de problema care se profila ca cea mai de seamă în zorii lumii moderne: problema comunismului. În cronicile sale franceze, el arată că revoluţia franceză din 1789, continuată în 1830, a adus domnia burgheziei, care îşi apăra cuceririle ei împotriva poporului, doritor să obţină „nu numai egalitatea în faţa legii, dar şi egalitatea bunurilor economice". Pentru a ajunge aici, poporul cere „transformarea radicală a societăţii". În sensul acestor aspiraţii, el prevede momentul posibil în care „clasele de jos vor lua locul burgheziei, ca în teribilii ani de după 1790, dar mai bine organizate, cu o mai limpede conştiinţă de ele înseles, cu noi doctrine . . ." Puterile străine n-ar trebui să atace deci Franţa, dacă nu doresc acest rezultat! . . . Prevestirile unui regim comunist în Franţa sînt numeroase în scrierile lui Heine din această vreme. Semnele ridicării comunismului în Anglia, cu mişcarea ei chartistă, dar mai cu seamă în Germania, i se par de asemeni evidente. „Muncitorii germani, scrie el în *Confesiuni* (1854), formează nucleul unei armate proletare foarte bine înarmate cu o doctrină, dacă nu şi foarte disciplinate . . . Aceste cohorte ale distrugerii, aceşti dărîmători teribili care ameninţă întreaga veche societate îmbătrînită sînt cu mult superiori chartiştilor din Anglia, ca şi nivelatorilor şi egalitarilor din celelalte ţări . . . Şefii mai mult sau mai puţin ascunşi ai comuniştilor germani sînt mari logicieni ieşiţi din şcoala lui Hegel şi nu este nici o îndoială că ei sînt capetele cele mai capabile şi caracterele cele mai energice din Germania. Aceşti doctori în revoluţie şi discipolii lor, hotărîţi la faptă, şi fără nici o milă, sînt singurii oameni din Germania care au viaţă, şi lor le aparţine viitorul". Nu încape îndoială că, scriind acestea, Heine se gîndea la Marx şi Engels, deveniţi prietenii lui şi a căror acţiune am văzut că a secundat-o prin unele din operele lui literare. Totuşi, cu toată apropierea lui de creatorii socialismului ştiinţific, Heine n-a ajuns niciodată să-şi însuşească doctrina lor. Istoricul socialist Fr. Mehring a scris o dată: „Socialismul ştiinţific . . . a rămas pentru Heine o carte

pecetluită cu şapte peceţi". Totuşi, în prefaţa la *Luteţia*, desigur textul cel mai explicit pentru cunoaşterea poziţiei lui Heine faţă de comunism, scriitorul, ajuns în pragul morţii, exprimă adeziunea lui faţă de acesta, cu toate rezervele în legătură cu perspectivele artei. „Două glasuri se ridică în pieptul meu în favoarea comunismului", scrie Heine. Unul este al logicii: Un teribil silogism mă strînge în nodurile sale şi dacă nu pot respinge propoziţia, potrivit căreia „toţi oamenii au dreptul să mănînce", atunci trebuie să mă opun tuturor falşilor patrioţi germani, urmaşii teutomanilor din 1815. I-am urît şi i-am combătut toată viaţa mea şi, acum, cînd spada cade din mîna muribundului, mă simt mîngîiat de nădejdea că, întîlnindu-se în drumul lor, comunismul le va da lovitura de graţie . . ." Rîndurile acestea sînt scrise cu mai puţin de un an înainte de moartea lui Heine, întîmplată la 17 februarie 1856, după mari suferinţe, dar fără nici o scădere a puterilor spirituale.

În *Şcoala romantică în Germania*, Heine a arătat că, o dată cu Goethe, literatura germană a intrat în aşa zisa perioadă „artistică" a ei. Heine era conştient de a fi pus un sfîrşit acestui răstimp şi de a fi inaugurat unul nou. Această nouă perioadă este caracterizată prin rolul militant pe care el l-a dat literaturii. Chiar în cel mai suav dintre cîntecele sale poetul a introdus un anumit mod de a-şi controla sentimentul, felul de a-l privi al unui om ancorat în realitate, eliberat de vrăjile romantismului. Poezia lui Heine prezintă astfel unele apropieri de realismul modern. Heine a dat o operă esenţial lirică, în care expresia spontană a sentimentului se distinge prin marea ei concentrare. Puţini sînt poeţii care, întocmai ca el, să izbutească a pune în compoziţii atît de restrînse o substanţă sentimentală mai bogată şi mai adîncă. Nici o urmă de retorică, de digresiune filozofică, de podoabă literară convenţională. Cînd scrie poezie, Heine este „poet", nu „literat". Dicţiunea lui este firească şi familiară. Limba comună, zicerile populare şi chiar dialectele dobîndesc în această poezie drepturi de cetate. Din acest punct de vedere tipul lui de creaţie aminteşte de acel al vechilor poeţi ai Orientului, dar mai ales pe al poetului popular, pentru care a mărturisit adeseori atracţia sa şi din ale cărui producţii, adică din marele tezaur al folclorului, a extras numeroase teme şi elemente ale figuraţiei poetice. Dar cu toată această concentrare şi simplitate a expresiei, Heine posedă o structură intelectuală de o neobişnuită luciditate, care îl face să nu piardă niciodată contactul cu realitatea. O sensibilitate de o mare căldură şi graţie se împerechează astfel cu o inteligenţă de o extraordinară ascuţime. Spontaneitatea simţirii se uneşte în înzestrarea sa cu genialitatea unui Voltaire. Combativitatea, dîrzenia voinţii colorează ansamblul tuturor acestor însuşiri. Caracteristicile amintite se menţin şi în operele în proză, cu adaosul că aici, oprindu-se la atîtea din temele timpului, scriitorul a avut prilejul să-şi lămurească mai de aproape mesajul.

Ca prozator, Heine a adus o mare contribuţie literaturii germane. Domeniul său este acel al portretisticei, al cronicii de actualitate şi al polemicii. Fără să fi avut puterea de fabulaţie şi de evocare a unor caractere, care să-l pună alături de Goethe, de Kleist sau de Keller, el poseda într-un grad eminent facultatea de a înţelege oamenii şi situaţiile. Vioiciunea imaginativă a expunerii sale înlănţuie pe cititor, chiar atunci cînd analizează idei sau expune stări sau tendinţe ale actualităţii. Dintr-un anumit punct de vedere se poate spune că Heine a fost un jurnalist de geniu, într-un moment în care strivirea libertăţilor publice făcea aproape imposibilă manifestarea unei înzestrări de seamă în acest domeniu. Reacţiunea imediată, puterea de a desluşi calea justă în labirintul confuz al tendinţelor contempo-

rane, adică ceea ce alcătuieşte genialitatea unui îndrumător al opiniei publice, se unea la el cu lirismul şi ironia. Rîsul lui se îmbină cu emoţia unei mari sensibilităţi şi găseşte, pentru a se exprima, observaţia tăioasă, epitetul rar, maxima neaşteptată. Arta prozei depăşeşte, o dată cu Heine, toate cuceririle epocii înaintaşe. În locul lungii fraze analitice, atît de generală pînă la el, Heine foloseşte construcţia sintactică scurtă şi nervoasă, bogată în imagini, în aluzii, în cuvinte de spirit, în apostrofe şi imprecaţii. Stilul lui Heine este forma adecvată a combativităţii sale, aşa cum a determinat-o epoca de opresiune, dar şi de aspiraţii către libertate şi dreptate, în mijlocul căreia el a avut un rost atît de însemnat.

Scriitorul luptător a trezit multe şi mari adversităţi. Urile pe care le-a iscat au fost însă tot atîtea semne că loviturile lui au fost bine aplicate. Dar nenumăraţii cititori care îi străbat opera recunosc în el pe un confident al intimităţii lor, pe unul din cei mai mari lirici ai literaturii universale şi, în paginile în care a susţinut aspiraţiile oamenilor către libertate şi dreptate, un aliat al propriilor lor lupte.

IDEILE LUI STENDHAL

ÎMPREJURĂRILE VIEȚII

Henri Beyle s-a născut la Grenoble, în ziua de 23 ianuarie 1783. Grenoble era, la sfîrşitul veacului al XVIII-lea, unul din oraşele cele mai animate ale vechiului regim, dar şi un adevărat cuib de nobili, în care aspectele de decadenţă ale epocii puteau fi observate mai bine. Aici îşi localizase Choderlos de Laclos acţiunea romanului său *Les liaisons dangereuses* (1782). O anumită doamnă de Montmort trecea drept modelul infernalei marchize de Merteuil din romanul lui Laclos. Stendhal se complăcea să povestească vărului şi prietenului său Romain Colomb trăsături de caracter şi împrejurări în legătură cu aceea care devenise un adevărat prototip al coruptei societăţi din timpul lui Ludovic al XV-lea. Familia Beyle era originară din Dauphiné, dar bunicul lui Henri din partea mamei, un Gagnon, se născuse la Avignon, în Provenţa. După vechi tradiţii ale familiei, rămase necontrolate, Gagnonii ar fi venit din Italia, poate pe la mijlocul veacului al XVII-lea. Ipoteza acestei descendenţe favorizate de moda romantică şi pe care Stendhal nu o putea susţine decît prin cunoştinţa limbii italiene, comună în familia mamei, nu este mai puţin un mit justificator al atracţiei pe care Beyle o simte de timpuriu pentru Sud, pentru fericita ţară în care portocalii cresc în pămînt şi nu numai în ghivecele în care ei puteau fi admiraţi la Grenoble, pe terasa parcului public, ca un vechi dar al conetabilului de Lesdiguières.

Simpatiile lui Henri merg hotărît către familia mamei, cu o exclusivitate pasionată pe care nu o egalează decît aversiunea afişată, şi cam neliniştitoare, pentru Chérubin Beyle-tatăl. Chérubin Beyle, avocat al Parlamentului din Grenoble, cavaler al Legiunii de onoare şi adjunct al primarului în oraşul său, moştenise de la tatăl său proprietatea agricolă de la Claix. Ocupaţiile lui se împărţeau deci între oraş şi domeniul apropiat, de unde el extrăgea partea cea mai însemnată a consideraţiei sociale, căci, observă Stendhal, „un burghez nu se bucura de consideraţie la Grenoble decît în măsura în care avea un domeniu". Veşnicele afaceri ale lui Chérubin, neîncetatele lui proiecte agricole trezesc în sufletul lui Henri *dezgust* pentru banii pe care el nu-i consideră decît ca pe o *urîtă necesitate.* Convenienţa socială interzicea familiilor distinse din Grenoble discuţiile financiare, dar nu şi pomenirea „sumelor rotunde cu care fusese plătit un imobil, cuvîntul *imobil* fiind totdeauna pronunţat cu respect".

În paginile sale autobiografice, Henry Beyle nu manifestă nici o pietate filială pentru tatăl său. Cu o sinceritate cam crudă, el zugrăvește în *Henri Brulard* un portret întunecat al lui Cherubin. Moda sensibilității îl contaminase totuși pe adjunctul primarului din Grenoble. Îl adoră pe Rousseau, dar îl blestemă pentru impietatea lui. Moartea prematură a soției îl azvîrle în „devoțiune absurdă". Ia parte la toate slujbele religioase și, într-o vreme, este urmărit de ideea de a intra într-un ordin călugăresc. Este un admirator al oratoriei religioase a lui Bourdaloue și Massillon, pe care îl citește neîncetat, ca și *Biblia* în douăzeci și șase volume a lui Sacy. Cînd Revoluția izbucnește, el se află de partea aristocraților; este un „ultra". Într-una din zilele de la sfîrșitul lunii ianuarie 1793, diligența venind de la Paris și Lyon trece cu zgomot pe străzile Grenoble-ului. Chérubin Beyle aleargă să primească veștile: „Trebuie să văd ce au făcut monștrii", dar se întoarce sufocat: „S-a sfîrșit, anunță el, cu un mare suspin, l-au asasinat". Ludovic al XVI-lea fusese executat. Henri resimte „una din cele mai intense bucurii ale întregii lui vieți". Pedepsirea „trădării" nu i se pare decît prea meritată. Chérubin devine un suspect. Republica îl privește cu mare neîncredere și, în timpul teroarei, se teme să doarmă acasă. Într-un rînd este închis, dar influența familiei Gagnon pune capăt detențiunii.

Un altfel de om era doctorul Henri Gagnon, bunicul lui Stendhal. Om al veacului al XVIII-lea, purtînd peruca pudrată cu trei rînduri de bucle și pălăria triunghiulară sub braț, medic monden și umanist, discipol al filozofilor, doctorul Gagnon transmite nepotului său cultul lui Voltaire, pe care îl vizitase la Ferney. Casa Gagnon este veselă și primitoare. Aci, pe larga terasă înflorită, se refugiază adesea micul Henri, apăsat în restul timpului de întunecoasele camere ale casei părintești. Răceala și ostilitatea mediului patern era înlocuită aici cu bunele și cordialele primiri ale bunicului. Doctorul îi îngăduie nepotului să-i exploreze biblioteca și-i recomandă „cunoașterea sufletului omenesc".

Henriette Gagnon, mama lui Stendhal, moare cînd acesta avea șapte ani. Amintirile scriitorului sînt, în acest punct, destul de ciudate. Iubirea consacrată mamei nu este aceea a unui copil sănătos și normal. Există oare vreun alt document literar, înaintea amintirilor consemnate în al treilea capitol al lui *Henri Brulard*, care să atesteze cu o egală libertate ceea ce se petrece în sufletul unui copil cu o sensibilitate excesivă și destul de impură? Sărutările mamei, întrerupte de aparițiile gravului Cherubin, explică autobiografistului de mai tîrziu aversiunea pe care nu se sfiește s-o mărturisească pentru tatăl său. Disciplina pe care Stendhal și-o impune în *Henri Brulard* este însă aceea a sincerității absolute: „Eram criminal atît cît poate cineva să fie", notează autobiografistul.

Acasă, Henri împarte intimitatea cu surorile sale, Zenaide, pe care o suspectează că-l pîrăște, și Pauline, către care se îndreaptă întreaga lui afecțiune. Mai tîrziu, Pauline va primi scrisorile fratelui instalat la Paris și, o dată cu acestea, îndrumări filozofice și literare. În scrisorile către Pauline se pot urmări primii germeni ai ideologiei stendhaliene. Cercul familiei se extinde în casa Gagnon prin mătușa Seraphine, pe care Henri o bănuiește a întreține relații amoroase cu Cherubin, fată bătrînă, bisericoasă și rea, detestată din adîncul inimii. Sora bunicului, Elisabeth Gagnon, este însă un caracter nobil, avînd, după expresia lui Stendhal, rafinamentele și scrupulele unei „conștiințe spaniole", adică tot ce nu putea afla în Chérubin. Influenței exercitate de mătușa Elisabeth îi atribuie Stendhal „spaniolismul" său, adică felul caracterului inspirat de onoare și generozitate, aventuros și romantic. Unchiul Romain Gagnon, un bărbat frumos, cu succese printre doamnele din Gre-

noble, adresînd nepotului sfaturi de strategie amoroasă, completează tabloul familiei de mari burghezi, în mijlocul căreia Henri își petrece primii ani ai vieții.

Copilul nu este de loc fericit, mai ales după moartea mamei. Inima tatălui nu i se deschide niciodată. Mătușa Seraphine îl urmărește. Curînd apare abatele Raillanne, sub rigorile căruia sufletul lui Henri devine mereu mai mohorît. Uneori au loc erupții de violență, sancționate cu asprime. Copilul crește opunîndu-se mediului familiar. Antiregalismul, antiiezuitismul, revoluționarismul lui Stendhal, adică tot atîtea atitudini care contraziceau pe acele ale familiei, își au originea și în această situație. Un refugiu află Henri nu numai în preajma bunicului, dar și printre servitorii acestuia, bucătăreasa Marion și bunul valet Lambert, a cărui moarte prin accident îl îndurerează adînc. Curînd se formează în Henri dorința de a părăsi mediul familiar și orașul natal. Repulsia pentru leagănul copilăriei sale îl urmărește pînă tîrziu. „Tot ce este josnic și plat în sensul burghez, va scrie el în *Henri Brulard*, tot ce îmi reamintește Grenoble îmi inspiră groază, — dar groază este prea nobil, dezgust". Devenit elev al Școlii centrale, el se pasionează pentru studiul matematicilor, cărora le atribuie valori morale. „Mi-au plăcut și-mi plac încă matematicile, va scrie Stendhal, ca unele care nu admit *ipocrizia* și *vagul*, mes deux bêtes d'aversion". Diligența sa matematică îi aduce succese școlare și formarea planului de a se prezenta la concursul de admitere în Școala politehnică. Cu acest proiect pleacă Stendhal la Paris, către finele anului 1799.

În drum, la Nemours, îl surprind evenimentele de la 18 brumar pe care nu prea le înțelege: „Eram încîntat că tînărul general Bonaparte se proclamase rege (sic) al francezilor". La Paris, se mută în apropiere de Școala politehnică și se întîlnește cu vechii camarazi de la Grenoble. Dar examenul de admitere are loc, fără ca Beyle să se prezinte. Hotărît să guste din plin viața capitalei, matematicile sînt uitate curînd. Îmbolnăvindu-se, rămîne în pat trei săptămîni. Cînd se simte ceva mai întremat, se gîndește să viziteze pe verii Daru, către care adusese o scrisoare de recomandație. Bătrînul Noël Daru îl primește în casa lui și-l îngrijește.

Familia Daru făcea parte din aristocrația administrativă promovată de Napoleon. Dintre cei unsprezece copii al lui Noël Daru, obține notorietatea Pierre, funcționar superior în Ministerul de Război, apoi secretar al acestui departament, intendent general al armatelor în Austria și Germania și ministru. Pierre Daru unește marile lui capacități administrative cu interese și talente literare, compune versuri și publică scrieri istorice. Celălalt văr, veselul Martial, îl introduce pe Henri în lumea teatrelor și-l face să petreacă, în timp ce Pierre îl atașează cancelariei sale. Cînd, în 1800, Pierre Daru pleacă în Lombardia, însoțind ca inspector al intendenței pe Napoleon și Berthier, el invită pe Beyle să-l urmeze după cîtva timp. Drumul duce prin Geneva, unde i se pune la dispoziție calul lăsat de Pierre, peste muntele Saint-Bernard, prin fața fortului Bard, unde aude tunetul artileriei. Henri Beyle înaintează ca în vis. Exaltarea lui crește la Novaro, unde ascultă *Matrimonio Segreto* al lui Cimarosa, care-i provoacă „bucurii îngerești" și culminează la Milano, cu teatrele, cu arta și femeile lui, printre care frumoasa Angela Pietragrua, soția unui medic, îi inspiră un amor menit să rămînă deocamdată cast. Aci are el impresia de a fi găsit forma de viață cea mai potrivită cu toate înclinațiile lui. Pe mormîntul său, el va dori să i se sape inscripția care să consemneze elecțiunea patriei sale: *Arrigo Beyle, milanese*. La început, Beyle își asumă servicii de secretar și de curier pe lîngă Pierre Daru. O săptămînă după lupta de la Marengo, are prilejul să-l vadă pe Napoleon la Scala din Milano. Puternicul Daru obține în curînd

pentru el brevetul de sublocotenent în al 6-lea regiment de dragoni şi, în această calitate, el ia parte la unele angajamente militare, care-i aduc bunele aprecieri ale generalului Michaud. Sublocotenentul Beyle străbate în lung şi lat cîmpiile Lombardiei. Dar, cum în 1802 se îmbolnăveşte de friguri, obţine un concediu. Petrece trei luni la Grenoble şi pleacă apoi la Paris. Ajuns aici, el demisionează din armată şi insistenţele lui Daru pentru a-l face să renunţe la această idee rămîn inutile. Stendhal preferă să încerce la Paris cariera unui om de litere. Timpul petrecut în Italia devine însă amintirea cea mai preţioasă a tinereţii sale. În primul său stagiu italian se precizaseră cîteva din ideile şi atitudinile sale fundamentale, cultul lui Napoleon, liberalismul său, pasiunea pentru muzică, admiraţia pentru ceea ce i se părea a alcătui fondul caracterului italienesc: energia şi virtuozitatea.

Stendhal rămîne la Paris pînă la 1805. Martial Daru îl face din nou să viziteze teatrele şi culisele lor. Admiră pe Talma, pe Lafond, pe Domnişoara Mars, „divina". Frecventează cercurile literare şi schiţează proiectele unor lucrări dramatice rămase nerealizate, de pildă o comedie în versuri, *Letellier*. Arta versificaţiei nu stătea însă în mijloacele sale şi cuvintele de spirit se prezentau cu greutate. Lecturi întinse îi aduc revelaţia lui Shakespeare, pe care îl aşază deasupra tuturor autorilor francezi. Citeşte şi pe filozofii materialişti şi sensualişti, pe Hobbes, Condillac, Helvetius, Cabanis, Tracy. Sora Pauline este împărtăşită din descoperirile sale. Anul 1804 este acela al încoronării lui Napoleon, la care Stendhal asistă cu sentimente ostile aceluia care trădase idealurile Revoluţiei. Execuţia ducelui d'Enghien îl indignează. Ducînd o viaţă de *dandy*, frecventînd saloanele, arătîndu-se la Luxembourg şi la Tuilleries, dînd o mare atenţie amănuntelor vestimentare, Beyle suferă de indigenţa mijloacelor financiare. Chérubin îi făgăduise o pensie lunară, care ii soseşte redusă şi, mai totdeauna, cu întîrziere. *Jurnalul* conţine numeroase acuzaţii împotriva avariţiei paterne. Preocuparea amoroasă este foarte vie. Prin paginile jurnalului trec mai multe siluete feminine. Una din ele prinde consistenţă. Este Mélanie Guilbert, eleva actorului Dugazon. Cînd Mélanie obţine un angajament la un teatru din Marsilia, Beyle o însoţeşte şi crede a-şi fi găsit o vocaţie lucrativă devenind funcţionar în comerţul de coloniale al unui oarecare Meunier. Idila durează pînă la începutul anului 1806, cînd Mélanie se înapoiază la Paris, după ce încercase zadarnic să transforme legătura ei cu Beyle într-o căsătorie. Dezgustat de comerţul cu coloniale, funcţionarul lui Meunier doreşte o carieră mai conformă cu aspiraţiile lui. Pierre Daru intervine din nou. Războiul cu Prusia începuse şi armatele imperiale se mişcau. Beyle îl însoţeşte pe Martial în Germania. La 27 octombrie asistă la întoarcerea lui Napoleon în Berlin. Cîteva zile mai tîrziu este numit adjunct al comisarilor de război.

Luîndu-şi în primire funcţiunile sale la Brunswick, noul funcţionar al intendenţei imperiale rămîne în ţările germanice pînă în 1810. Pentru a impune populaţiei, îşi arogă particula nobiliară, numindu-se monsieur de Beyle şi compunîndu-şi un blazon. În această epocă face el descoperirea unei mici localităţi, Stendhal, oraşul natal al lui Winckelmann, al cărui nume va deveni pseudonimul său literar. O idilă trecătoare cu Minna von Griesheim, fiica unui general, îmbogăţeşte tabloul acestei epoci, care nu era de altfel de loc monoton, pentru că domnul de Beyle îndeplineşte numeroase şi urgente misiuni, se deplasează adeseori, vînează şi vizitează curiozităţile ţării, citeşte şi ascultă muzică. *Jurnalul* abundă în observaţii asupra femeilor şi bărbaţilor germani, pe care îi priveşte cu simpatie, dar cu superioritate. În 1808 părăseşte Brunswickul şi, după un stagiu de cîteva luni la Paris, porneşte

din nou spre Germania, însoţindu-l pe Pierre Daru. Prima staţie este la Strasbourg, unde erau convocaţi toţi comisarii de război. Trebuiau fixate contribuţiile de război şi stabilite măsurile în vederea perceperii lor, trebuiau organizate aprovizionarea şi cartiruirea armatelor, exploatarea bogăţiilor locale şi funcţionarea serviciilor administrative. De la Strasbourg, Beyle pleacă la Ingolstadt, apoi la Landshut, unde instalează un spital, apoi la Neumarkt, apoi la Alt-Oettingen, unde supraveghează cartiruirea. Trecînd în Austria, întîmpină pretutindeni dezastrele războiului, drumuri şi poduri distruse, oraşe arzînd. La Ebersberg, pe podul azvîrlit peste rîul Traun, trăsura trece peste cadavre din care ţîşnesc măruntaiele. De pe înălţimea mănăstirii Melk admiră peisajul danubian. În apropiere de Viena, au loc bătăliile de la Essling şi Wagram, la care Stendhal pretinde a fi asistat. Afirmaţia este însă ulterioară evenimentelor; ea se găseşte în *Henri Brulard* şi în *Vie de Napoleon*. În realitate, în zilele bătăliei de la Wagram, Stendhal se găsea la Viena, suferind de migrenele consecutive infecţiei pe care o contractase, *il male francese*. Tunurile vuiau în depărtare. Descoperirea Vienei şi timpul petrecut în această capitală sînt dintre cele mai plăcute; despărţirea de ea va fi dificilă. Cînd francezii evacuează Viena, Beyle mai părăseşte o dată cartierul general de la Sankt-Polten pentru a asista, în catedrala Sfîntului Ştefan, la tedeumul cîntat în cinstea împăratului Francisc al II-lea, care lua parte la solemnitate. La începutul anului 1810 este din nou la Paris.

După un scurt stagiu în provincie, Stendhal devine auditor al Consiliului de stat, cu însărcinări pe lîngă intendentul general al casei împăratului. Serviciul său în intendenţa armatei, de care nu mai era mulţumit, luase sfîrşit. Vărul Daru intervenise încă o dată. Stendhal străbate acum o perioadă de prosperitate. Are trăsură şi cai, întreţine o actriţă, cîntăreaţa Angeline Bareyter, dejunează în marile restaurante şi frecventează saloanele. Dragostea pentru Elvira, contesa Palfy a amintirilor şi a jurnalului, ia acum forme concrete. Dar realizarea vechii aspiraţii amoroase îl răceşte pe visător. Hotărăşte atunci să călătorească în Italia. În septembrie 1811 revede Milanul. Intrînd la Scala, este pe punctul să izbucnească în lacrimi. Angela Pietragrua, revăzută din primul moment, cedează de data aceasta. Stendhal comemorează evenimentul, notînd pe bretelele sale: 21 septembrie 1811, ora 11½ dimineaţa. De la Milano călătorul se îndreaptă spre Bologna, Florenţa, Roma şi Neapole. Se abate la Ancona, urmînd pe o oarecare signora Luisa. Dar se înapoiază la Milano, pentru a o regăsi pe Angela, şi rămîne aci pînă către sfîrşitul anului, cînd revine la Paris.

În 1812 izbucneşte războiul dintre Franţa şi Rusia. Stendhal obţine însărcinări de curier pe lîngă cartierul general. Aventura războiului îl ispitise din nou. În *Istoria picturii în Italia*, autorul pretinde a fi asistat la trecerea Niemenului. Dar Stendhal ajunge din urmă trupele, la Krasnoe, la 24 iunie, adică la mai bine de o lună şi jumătate după trecerea Niemenului. Asistă în schimb la luarea Smolensk-ului, pe care ruşii îl incendiază în retragere. Casa în care luase reşedinţă Pierre Daru este salvată cu mare greutate. Stendhal însoţeşte trupele la intrarea lor în Moscova. Rostopscin aprinsese oraşul. Acţiunea acestuia i se pare că are măreţie romană. Ce deosebire între Rostopscin şi primarul Vienei, care prezentase omagiile sale cuceritorului la Schonbrunn! Beyle străbate oraşul dezolat şi pustiu, cu străzile încărcate de mobile preţioase; printre marile palate, ocolind cercul de flăcări, trăsura i se încovoaie de greutatea prăzilor. În casa de ţară a lui Rostopscin pătrunde în biblioteca răvăşită şi culege din maldărele de cărţi un volum de Chesterfield şi un manuscris asupra existenţei lui Dumnezeu. Napoleon, care asistă în Kremlin la trecerea în revistă a

trupelor, îi adresează pentru întîia oară cuvîntul. La 16 octombrie începe retragerea. Beyle primeşte însărcinarea de a aproviziona trupele şi, în timp ce acestea se îndreptau spre Berezina, se distinge asigurînd raţiile de pîine, într-un moment în care foametea începuse să bîntuie. Pierre Daru îi transmite felicitările împăratului şi-l admiră văzîndu-l apărînd într-o ţinută îngrijită. Frigul devine cumplit în Polonia. La Vilna, soldaţii astupau găurile din zidul unui spital cu bucăţi de cadavre îngheţate. La Konigsberg, pe cînd traversa o apă, gheaţa cedează sub greutatea săniei. Prin Danzig şi Berlin, ajunge la 31 ianuarie la Paris, după ce îndurase mari lipsuri şi-şi pierduse toate bagajele.

Timpul pe care-l petrece la Paris pînă către sfîrşitul anului 1813 este mai degrabă trist. Oboseala campaniei ruseşti nu se risipeşte cu uşurinţă. Elvira îl întîmpină cu răceală. Încercarea de a obţine o prefectură eşuează. Cînd începe campania în Saxonia, auditorul Beyle primeşte ordinul de a pleca la cartierul Marii Armate. La Bautzen asistă la bătălia în care trupele franceze se angajează cu cavaleria căzăcească şi dau dovadă de slăbiciune şi indisciplină. Cîteva zile mai tîrziu, un convoi al cartierului general care se îndreaptă spre Goerlitz, prin Niedermarckersdorf, însoţit de o escortă, este atacat de o mică trupă de cazaci. Panica izbucneşte şi drumul către Goerlitz este reluat cu greutate. Aci are el ocazia să vorbească, pentru întîia oară mai pe larg, cu împăratul, căruia îi raportează împrejurările primului angajament de la Niedermarckersdorf. La 4 iunie se încheie armistiţiul şi Beyle este trimis în Silezia, cu noi misiuni de intendenţă. La Sagan el depune o activitate febrilă, pe care o întrerupe boala. Istovit, simte nevoia unui concediu de întremare. Revede Milanul şi o regăseşte pe Angela Pietragrua, face escapade pe ţărmurile lacului de Como şi la Veneţia. Dar la sfîrşitul lui noiembrie 1813 este, rechemat.

Trupele aliate se îndreptau acum spre Franţa. Erau necesare noi recrutări şi trebuiau organizate gărzile naţionale. Pentru pregătirea rezistenţei armate, împăratul trimite cîte un om de încredere pe lîngă diferitele divizii militare. În Dauphiné este delegat senatorul de Saint-Vallier, însoţit de auditorul Beyle. Noua activitate a acestuia îl readuce astfel în oraşul natal, la Grenoble. Cum populaţia se arăta descurajată şi neîncrezătoare, în urma victoriilor aliaţilor, Beyle semnează împreună cu Saint-Vallier o proclamaţie. Campania din Dauphiné s-a soldat cu retragerea trupelor imperiale în faţa austriecilor. Dar Beyle se cheltuieşte în tot acest timp cu un zel patriotic, unanim preţuit. În primele luni ale anului 1814, se îndreaptă către Paris şi are ocazia să observe oboseala şi demoralizarea ţării. Cîteva zile după sosirea sa, ruşii iau cu asalt Montmartre. Parisul capitulează. Cînd Napoleon cade, Beyle semnează împreună cu toţi membrii Consiliului de stat, o adeziune faţă de actele Senatului şi ale guvernului provizoriu, care hotărîse restaurarea Burbonilor. Consiliul de stat este însă dizolvat şi Stendhal rămîne pe din afară, cu o pensie redusă la jumătate din apuntamentele primite ca adjunct al comisarilor de război. Pleacă încă o dată în Italia, unde asistă din depărtare şi cu oarecare detaşare la evenimentul fugii Bourbonilor şi la revenirea lui Napoleon pentru răstimpul celor 100 de zile.

În acest moment, începe cariera literară a lui Stendhal. Încă din 1815 el publicase volumul *Lettres écrites de Vienne en Autriche, sur le célèbre compositeur Haydn, suivies d'une vie de Mozart et de considérations sur Métastase et l'etat présent de la musique en France et en Italie*, sub pseudonimul Louis-Alexandre-César-Bombet. Lucrarea era o traducere, cu puţine modificări şi adăugiri, după italianul Carpani, în capitolele privitoare la Haydn. C. Winckler, care el însuşi se inspirase din Schlich-

tegroll, dăduse materia capitolelor relative la Mozart. G. Baretti și Sismondi alimentase ultima parte a lucrării, aceea consacrată lui Metastasio. Cartea n-a avut nici un succes și, după trei ani, editorul Didot a oferit-o din nou publicului îmbrăcînd-o într-o nouă copertă, cu titlul simplificat: *Vies de Haydn, de Mozart et de Metastase.* Opera nu atrage nici acum atenția publică, dar este tradusă de mai multe ori în englezește, la Londra în 1817 și 1818, în America în 1829 și 1839. Unul din autorii folosiți cu abuz de falsul Bombet, italianul Carpani, protestează în 1816 într-o revistă italiană din Padova. Bombet răspunde în „Le constitutionnel", minimalizînd incidentul. Oare Hume poate fi acuzat de a fi plagiat pe Rapin-Thoiras pentru a fi afirmat că regina Elisabeta era fiica lui Henri al VIII-lea? Mai originală, deși încă plină de reminiscențe și împrumuturi, este *Histoire de la peinture en Italie*, al cărei prim volum apare în 1817, în același an cu impresiile italiene adunate în *Rome, Naples et Florence*, sub pseudonimul Stendhal. Pînă în 1821, Stendhal rămîne la Milano, ducînd o viață după gustul său. Frecventează reprezentațiile Scalei. Este intimul cîntăreței Elena Vignano, „divina Nina". În loja monseniorului Brema se întreține cu Byron. Cunoaște pe romanticii italieni, pe Monti, pe Silvio Pelico, pe Berchet. Angela Pietragrua, regăsită încă o dată, îl înșeală. Se îndrăgostește de Matilda Dembowschi, născută Viscontini. Iubirea pentru Matilda, cea mai adîncă pe care a încercat-o Stendhal vreodată, rămîne însă nefericită. Acordînd favoarea sa poetului Ugo Foscolo, doamna Dembowschi caută să-l îndepărteze pe nefericitul ei adorator francez, care nu se poate consola, dar îi va păstra o amintire tandră și fidelă. În 1819, moare Cherubin Beyle. Stendhal își întrerupe șederea la Milano, pentru a-și regula drepturile succesorale. Înapoiat în Italia, el simte însă cum atmosfera se schimbase în jurul său. Patrioții italieni îl consideră drept un agent al Bourbonilor, în timp ce poliția austriacă îl crede afiliat carbonarilor și primejdios. Expus în orice moment expulzării, indispus de răceala cercurilor liberale și deznădăjduit de indiferența Matildei, Stendhal se hotărăște să plece în Franța. Deznădejdea sa este atît de adîncă, încît nutrește gînduri de sinucidere. În iunie 1821 se stabilește la Paris.

Epoca dintre 1821 și 1830, cea mai lungă pe care Stendhal a petrecut-o în capitala Franței, înmulțește lucrările sale literare. În 1822 publică *De l'Amour*, urmată de *Racine et Shakespeare* în 1823 și 1825, de o nouă ediție a scrierii *Rome, Naples et Florence* în 1826, de romanul *Armance* în 1827, de *Promenades dans Rome* în 1829. Șirul tuturor acestora culminează în 1830 cu *Le Rouge et le Noir*. O dată cu această intensă activitate literară, Stendhal frecventează saloanele, face multe cunoștințe noi și dobîndește reputația unui om de spirit, ale cărui cuvinte erau repetate. Stendhal a atribuit, în *Souvenirs d'égotisme*, animația mondenă a răstimpului de după 1821, nevoii de a consola durerea despărțirii sale de Matilda și curiozității politice. Comprimînd melancoliile sale, manifestarea mondenă a lui Stendhal se caracterizează printr-un fel paradoxal și provocator. Un dublu curent, de interes și vesele amiciții dar și de antipatie, se formează în jurul omului, îndrăzneț în replicile sale, adeseori cinic, și a scriitorului care va trece multă vreme drept un simplu diletant amuzant. Figura socială a lui Stendhal își dobîndește relieful ei în aceeași epocă. Omul este un antilegitimist, un dușman al Bourbonilor și al iezuiților, un anticlasic, trăgînd săgețile sale împotriva Academiei. Urmărește cu epigramele sale pe Ludovic al XVIII-lea și pe Carol al X-lea. Atacă pe preoți și pe nobili, pe care îi numește „marii inamici ai oricărei civilizații". Frecventările sale îl duc în lumea teatrelor și în saloanele opoziției literare ale vremii. Este intimul marii cîntărețe, madame

Pasta. Într-o zi, după ce publicase *Istoria picturii în Italia*, pe care i-o trimisese, Destutt de Tracy vine să-l viziteze, provocîndu-i emoţia cea mai vie. Autorul *Elementelor de ideologie* era unul din gînditorii cei mai admiraţi de Stendhal. Stabilindu-se la Paris, se gîndeşte să se prezinte domnului şi doamnei de Tracy şi devine obişnuitul salonului lor. Aci cunoaşte el pe istoricul Augustin Thierry şi pe generalul Lafayette, întreprinzător pe lîngă femei cu toată vîrsta lui înaintată. Prietenia cu demnul filozof de Tracy se răceşte însă cînd Stendhal îi comunică proiectul, în cazul participării la puterea de stat într-un nou regim politic, de a închide pe emigranţi într-unul din departamentele din sud şi de a ordona împuşcarea lor la orice încercare de evadare. Proiectul era o simplă butadă. Dar bătrînul „ideolog" o gustă tot atît de puţin ca şi zvonul care îl indica pe Stendhal drept amantul cîntăreţei Pasta. Frecventările lui Stendhal în saloanele lui Tracy încetează în acest moment. Reputaţia de imoralitate şi iacobinism a lui Stendhal se accentuează cînd într-un salon liberal al vremii, acel al doamnei Aubernon, unde se întîlneşte cu pictorul Arry Scheffer, cu istoricii Mignet şi Thiers, cu poetul revoluţionar Beranger, care găseşte în el un admirator, şi cu filozoful Victor Cousin, a cărui retorică destul de goală o recunoaşte curînd, declară că doreşte moartea ducelui de Bordeaux, fiul lui Carol al X-lea. La recepţiile lui Delescluse, criticul de artă al jurnalului „Les Debats", Stendhal întîlneşte adeseori pe Sainte-Beuve şi pe polemistul Paul-Louis Courrier, a cărui factură de spirit îi convenea de minune. În acest grup, tînărul economist Cerclet, redactorul jurnalului saint-simonist „Le Producteur", citeşte într-o zi programul său. Stendhal replică printr-o broşură: *D'un nouveau complot contre les industriels* (1825), în care îşi exercită sarcasmul împotriva pretenţiei marilor industriaşi de a fi singurii factori utili într-o societate. Dar prietenul cel mai intim al acestei epoci este, în afară de R. Colomb, de baronul Mareste şi de napolitanul Di Fiori, corespondenţii săi, scriitorul Prosper Merimee, spirit înrudit cu acel al lui Stendhal, prin luciditatea lui fără iluzii, prin cultul pentru toate formele energiei umane, prin curiozitatea pentru civilizaţiile străine, tot atîtea aspiraţii comune care confereau grupului lor un loc aparte în mijlocul generaţiei romantice. Colomb şi Mérimee sînt oamenii care l-au cunoscut mai bine pe Stendhal şi acei care, în însemnările ce i le-au consacrat, au lăsat pentru toată cercetarea viitoare baza cunoaşterii scriitorului, a caracterului şi a operei lui.

Epoca pariziană a lui Stendhal a fost întreruptă de dese călătorii în Italia şi Anglia. În 1823 şi de la 1825 înainte, în fiecare an Stendhal revede Roma. La 1 ianuarie 1825, cînd se afla din nou la Milano, el primeşte invitaţia poliţiei austriece de a părăsi oraşul în douăsprezece ore. Şeful poliţiei înaintase autorităţilor superioare un raport care divulga în autorul scrierii *Rome, Naples et Florence* şi *Histoire de la peinture en Italie* un duşman al Austriei şi al legitimităţii, un calomniator al atîtor persoane respectate, în ciuda ospitalităţii care i se acordase, un spirit antireligios şi un revoluţionar primejdios. Călătoriile lui Stendhal în Anglia se succed în 1817, 1821 şi 1826, cînd ia cunoştinţa cea mai temeinică despre civilizaţia insulei britanice şi despre felul oamenilor care o locuiesc. Episoadele amoroase, acel cu pasionata şi senzuala Metta, cu bizara madame Azur a amintirilor, întregesc tabloul acestei epoci. În 1830, Stendhal se apropie de 50 de ani. Reputaţia lui literară rămăsese dintre cele mai modeste. Toate încercările lui de a-şi reface situaţia publică eşuaseră sub regimul detestat al Bourbonilor. Situaţia lui materială devenise dintre cele mai grele. Articolele pe care le publică în ziarele şi revistele pariziene şi acele trimise la Londra publicaţiei „The New Monthly Magazine", alcătuind materia

aşa-zisului „Curier englez", sînt o slabă resursă. Credinciosul Colomb primeşte din nou confesiunea gîndurilor de moarte. În 1829 are loc însă un episod care îi schimbă ideile. Murise papa Leon al XII-lea, şi curtea franceză dorea să-şi precizeze atitudinea faţă de problema alegerii noului papă. Printr-un prieten, Amédée de Pastouret, Stendhal, care trecea drept un bun cunoscător al curiei romane, este rugat să prezinte un memoriu asupra diverşilor cardinali şi să propună o candidatură. Memoriul, conchizînd la susţinerea cardinalului di Gregorio, este foarte apreciat de Carol al X-lea. Împreună cu Colomb şi Pastouret, care ducea cu sine un milion de franci din caseta particulară a regelui, pleacă în mare secret la Roma, urmînd itinerarii deosebite. Ambasadorul Franţei era Chauteaubriand. Alegerea lui di Gregorio reuşeşte şi ipoteza electivă a lui Stendhal este confirmată. Legăturile acestuia cu Ministerul de Externe fuseseră astfel stabilite. Dar abia schimbarea situaţiei politice în 1830 dă o întorsătură nouă carierei lui Stendhal şi-l introduce în epoca cea mai de seamă a creaţiei sale literare.

Tulburările care au loc la Paris, în urma publicării ordonanţelor lui Polignac, îl găsesc mai întîi sceptic pe Stendhal. Dar cînd, la 29 iulie, asistă la iureşul populaţiei asupra Luvrului şi cînd vede steagul tricolor fluturînd din nou asupra Tuileriilor, entuziasmul lui izbucneşte împreună cu ura împotriva oamenilor Restauraţiei. Pedeapsa detenţiunii pentru semnatarii ordonanţelor i se pare prea uşoară, explicabilă numai prin degenerarea burgheziei pariziene. Pe tronul Franţei, Stendhal îşi făcea iluzia că ar fi potrivit ducele d'Orléans, reprezentantul „centrului stîng", a cărui orientare politică şi ale cărui calităţi personale credea mai demult că le poate aprecia. Ducele d'Orléans, devenit Ludovic-Filip, este dus în triumf la primărie, însoţit de generalul Lafayette.

Noul regim al regelui burghez devine favorabil lui Stendhal. La sfîrşitul lunii septembrie, contele Mole, după recomandaţia lui di Fiori şi a doamnei Victor de Tracy, nora filozofului, îl numeşte consul al Franţei la Triest. Plecat să-şi ia postul în primire, el nu rămîne acolo decît pînă la sfîrşitul anului, pentru că Metternich, cancelarul Austriei, socoteşte indezirabil în teritoriile apostolice un om cu reputaţia iacobină a lui Stendhal şi refuză exequatur-ul. După lungi tratative, Stendhal este numit consul la Civita-Vecchia, un mic port mediteranean aparţinînd statului pontifical, unde noul titular al consulatului francez ajunge la începutul anului 1831. Rapoartele pe care acesta le trimite ministerului fac onoare talentelor lui diplomatice. Dar viaţa la Civita-Vecchia este din cale afară de monotonă. Unele ceasuri le petrece Stendhal în magazinul de antichităţi al lui Bucci. Altfel, nici unul din cercurile atît de necesare vervei şi spiritului său, nici o viaţă artistică, nici o prezenţă feminină la orizontul zilelor pustii. Începe atunci să scrie. În 1832 redactează *Souvenirs d'egotisme*, conţinînd amintirile sale din ultima epocă pariziană, în 1834—1835 lucrează la un nou roman, *Lucien Leuwen*, în 1835—1836 notează în *Vie de Henri Brulard* evenimentele copilăriei şi adolescenţei sale. Se gîndeşte în acelaşi timp să se căsătorească. Dar curtea făcută unei domnişoare Vidan, fiica unui om foarte modest, un francez instalat la Civita-Vecchia, este respinsă, cînd familia primeşte veşti, culese la Grenoble, despre reputaţia de impietate a consulului Franţei. Stendhal părăseşte adeseori postul său, beneficiind de toleranţa şefului său direct, ambasadorul Franţei la Roma, dl. de Saint-Aulaire. Aci se bucură el de ospitalitatea pictorului Horace Vernet, directorul şcolii franceze instalată la Villa Medicis. Prieteni francezi, aflaţi în călătorie, sînt însoţiţi adeseori de Stendhal. Ministrul de externe, Sebastiani, este nemulţumit de multele-i absenţe şi, la un moment dat, se gîndeşte

să-l recheme. În 1833, un concediu îl readuce pentru scurt timp la Paris. La înapoiere, între Lyon şi Avignon, pe vaporul care cobora pe Rhône, întîlneşte pe Alfred de Musset şi George Sand. Aceasta va schiţa, în memoriile sale, un tablou simpatic al omului atît de vesel şi spiritual sub aparenţa lui greoaie. Stendhal revine la Paris abia în 1836, cu prilejul concediului care de data aceasta durează trei ani. Este vremea în care scrie *Cronicile italiene*, publicate de „Revue des Deux Mondes", şi *La Chartreuse de Parme*. Mérimée îl introduce în societatea contesei de Montijo, instalată vremelnic la Paris împreună cu cele două fete ale sale, Eugenia şi Pasquita, dintre care cea dintîi va deveni soţia lui Napoleon al III-lea şi împărăteasa francezilor. Cum Mérimée, în calitate de inspector al monumentelor istorice, călătorea adesea, Stendhal îl însoţeşte în diferite puncte ale Franţei. Întreprinzînd şi alte drumuri, care îl duc pînă dincolo de graniţele Franţei, el strînge materialul *Memoriilor unui turist*, apărute în 1838. În acelaşi an, revede Londra, unde îl vizitează pe Sutton Sharpe, corespondentul său.

Sentimentele sale faţă de regimul burghez al lui Ludovic Filip evoluaseră în vremea aceasta. Vechiul entuziasm făcuse loc unei aversiuni adeseori declarate. Corupţia şi ipocrizia regimului îi devin mereu mai evidente. Încă din 1831, scriindu-i lui Mérimée, crede a putea afirma că „noroiul i-a trecut de cap", o remarcă pe care Mérimée o confirmă, agravînd-o. Se ridică împotriva proceselor de presă şi a prigonirilor faţă de muncitorii revoltaţi, căzuţi apoi sub gloanţele guvernului. Politica externă a lui Ludovic-Filip i se pare umilitoare pentru Franţa.

Nutrind astfel de sentimente faţă de regimul regelui burghez, el urmăreşte cu simpatie toate formele opoziţiei. Cabinetul Molé solidarizase împotriva lui coaliţia condusă de Guizot şi susţinută de Thiers şi Odilon Barot. Cînd, în 1839, noile alegeri parlamentare aduc opoziţiei un spor de cincizeci de locuri, Molé demisionează. Stendhal se înapoiază la postul său în vara aceluiaşi an şi constată că atmosfera devenise irespirabilă. Vechile neajunsuri se complicau acum cu intrigile ţesute împotriva sa de un funcţionar al Consulatului, numitul Lysimaque Tavernier, care nu se sfia să-şi înnegrească şeful în faţa guvernului pontifical, denunţîndu-l ca ateu, revoluţionar şi iacobin. Sănătatea lui Stendhal devine din ce în ce mai şubredă. Guta îl chinuieşte. În 1841 demisionează deci şi se înapoiază la Paris. Semnele unui sfîrşit apropiat se înmulţesc. Un prim atac de apoplexie este urmat de curioase amnezii. La 22 martie 1847 atacul de apoplexie se repetă, pe stradă, în faţa Ministerului de Externe şi, în noaptea următoare, Stendhal moare. Merimée, împreună cu alţi doi prieteni, îl conduce la cimitirul Montmartre, unde odihneşte şi astăzi.

CARACTERUL OMULUI

Împrejurările vieţii lui Stendhal au pus în lumină unele din trăsăturile caracterului său. Dar analiza acestuia poate fi continuată. Întregirea portretului stendhalian este cu atît mai necesară cu cît principala temă a scriitorului, aceea la care a revenit necontenit şi pe care a tratat-o în toate formele, a fost zugrăvirea propriei sale personalităţi şi a conflictelor sale. Nu numai operele sale filozofice, ci şi jurnalele sale de călătorie pun în centrul lor pe omul care le scrie, încît Stendhal a putut afirma odată că nu se ocupă de oameni, de întîmplări şi de opere de artă, ci numai

despre felul său propriu de a le vedea. Chiar în creațiile sale, așa-zicînd „obiective", în narațiunile și romanele sale, el se figurează pe sine însuși, în felul său propriu de a fi și în felul aspirațiilor sale. Temelia tuturor creațiilor stendhaliene este prin excelență autobiografică. Octave de Malivert și Julien Sorel, Lucien Leuwen și Fabrice del Dongo sînt într-un mod oarecare Stendhal el însuși. Pentru a înțelege bine personajele stendhaliene este deci nevoie a cunoaște chipul omului care le-a conceput, liber de mască și travestire. Acest chip poate fi reconstituit atît din fragmentele în care Stendhal a încercat să se zugrăvească în chip direct, în special din *Souvenirs d'égotisme* și *Vie de Henri Brulard*, cît și din unele din amintirile oamenilor care i-au stat aproape și l-au cunoscut mai bine. Caracterului omului, așa cum a fost răsfrînt de sine însuși și cum a fost văzut de alții, trebuie să ne dea, împreună cu analiza concepțiilor lui filozofice și politice, cheia bunei înțelegeri a operei sale.

Este necesar să adăugăm îndată că deși Stendhal a fost necontenit preocupat de ideea de a se cunoaște, zugrăvindu-se și povestindu-se mereu, tendința aceasta se însoțește cu aceea de a se ascunde și masca. Prima sa operă apare sub pseudonimul César Bombet, celelalte sub pseudonimul Stendhal, devenit celebru. Scrisorile și articolele sînt iscălite cu numele de împrumut cele mai variate: Adolphe de Seyssel, A. L. Capello, A. L. Champagne, Baron Boutonet, Baron Brisset, Baron Dormant, Caumartin, Chaudron Rousseau, Darlincourt, D. Bohaire, Libraire, De la Palice-Xaintraille, Domenico Vismara, ingenieur à Novara, Edmond de Charensy etc., etc. S-a stabilit o listă conținînd 171 de astfel de pseudonime. Jurnalele sale mișună de indicații false, dintre care unele au fost amintite mai sus, în povestirea împrejurărilor vieții. Scrisorile sînt adeseori datate fals, arătîndu-se alte date și zile de cît aceelea de unde și cînd fuseseră trimise. În manuscrise, unele cuvinte sînt transcrise cu abreviații sau în anagrame: *Religion* devine *groin*, *prêtre* apare ca *reprêt*, *absurde dévotion* se transformă în *surdeab tiondévo*, *jésuite* este redat prin *tejé*, *testament* prin *metesta*, *pairs* prin *sraip* etc. Femeile pe care le-a iubit sînt mai totdeauna indicate prin alte nume decît acelea purtate de ele în realitate. Dar această aplecare de a se ascunde și de a-și disimula gîndurile este determinată fie de teama pe care i-o inspira poliția vremii, mai cu seamă în timpul petrecerii sale în Italia, fie de dorința de a uimi sau de a-și amuza prietenii. Fondul caracterului său a rămas însă totdeauna veridic și sinceritatea absolută, oroarea de ipocrizie și convenționalism, scrupulul exactității alcătuiesc izvoarele încîntării cu care străbatem mărturiile paginilor sale intime.

Inspirat de patosul adevărului, Stendhal a fost unul din oamenii care au resimțit mai puternic greutatea de a-l cuprinde, atunci cînd este căutat în direcția cunoașterii de sine. Alți autobiografi și-au compus despre ei înșiși o imagine oarecum consolidată, încît au putut să-și povestească viața și să-și picteze caracterul, așa cum ar fi făcut-o despre niște personalități străine. Stendhal este însă izbit de o anumită perplexitate, atunci cînd se hotărăște să vorbească despre sine însuși. Sentimentul scurgerii continue a vieții sufletești, care face ca individul în acțiunea cunoașterii de sine să devină altul prin chiar punerea în mișcare a acestui act, conștiința dificultăților legate de dorința de a se oglindi în prezent și mai cu seamă în trecut, împrumută scrierilor autobiografice ale lui Stendhal nota lor atît de modernă. „Să vedem, citim în *Souvenirs d'égotisme*, dacă, făcîndu-mi examenul de conștiință, voi putea să ajung la ceva pozitiv și care să rămînă mult timp adevărat pentru mine. Ce voi gîndi despre ce mă simt dispus să scriu, recitind paginile de față către 1835, dacă voi mai trăi atunci?". Și mai departe: „Nu mă cunosc de loc pe mine însumi și lucrul

mă dezolează atunci cînd cuget la împrejurarea aceasta, uneori, în timpul nopţii". În *Vie d'Henri Brulard*, mărturia perplexităţii în cunoaşterea de sine revine de mai multe ori. „Ce ochi se pot oare vedea pe ei înşişi?" se întreabă scriitorul într-un rînd. Autocaracterizările sale ezitante iau forma unor întrebări. „Am oare caracterul trist?" Şi altădată „am fost oare un om de spirit? am avut oare vreun talent?" „Sînt oare vesel din fire?". Din nevoia de a ieşi din impasul acestor ezitări se hotărăşte el să-şi scrie autobiografia: „Voi şti poate cînd voi termina, în doi sau trei ani, cum am fost, vesel sau trist, om de spirit sau prost, curajos sau fricos şi, în fine, fericit sau nefericit."

Lucrarea autobiografică nu se desfăşoară pentru Stendhal fără numeroase scrupule. A întrebuinţa mereu cuvîntul *eu* şi *al meu* trezeşte mai întîi împotrivirea scriitorului. Subiectivismul romantic, în genul lui Chateaubriand, îi repugnă. Cititorul cel mai binevoitor s-ar putea revolta. „Există un singur antidot care poate face pe cititor să uite eternul eu: perfecta sinceritate". Numai adevărul garantează durata unei opere. Benvenuto Cellini este *adevărat*, observă Stendhal, nu însă şi Marmontel, om de formaţie iezuitică şi academică, ale cărui memorii el mărturiseşte a nu fi avut niciodată răbdarea să le străbată în întregine. Cîte precauţii sînt însă necesare pentru a nu minţi? La începutul primului capitol al lui *Henri Brulard*, autorul afirmase că a luat parte, în 1809, la bătălia de la Wagram. Dar după cîteva pagini se corectează: „Nu, cititorule, n-am fost soldat la Wagram". Moda vremii cerea oricui să declare a fi servit sub Napoleon. Autobiograful recunoaşte faptul cu umilitate şi rectifică neadevărul ce-i scăpase.

Veracitatea inspiră întreaga viaţă intelectuală a lui Stendhal. De aci rezultă oroarea sa pentru emfaza lui Rousseau sau pentru stilul vag al lui Cabanis, ale cărui idei le accepta totuşi. Retorica lui Chateaubriand îi este de asemeni nesuferită. Racine i se pare un ipocrit. Exprimarea în versurile lungilor tirade, întrebuinţarea cuvîntului nobil şi general, a lui *coursier* în loc de *cheval*, i se par un efect al ipocriziei. Am văzut preţuirea pe care el o acorda matematicilor, ca unele care exclud ipocrizia şi vagul. Cînd, în timpul unei bătălii, un colonel exclamă cu emfază în apropierea sa: „Iată o bătălie de giganţi", impresia de măreţie se strică pentru el îndată. Iubirea adevărului, repulsia pentru tot ce-l alterează sau ascunde, atitudinile prefăcute şi falsele podoabe, exprimarea artificială şi declamaţia găunoasă determină simpatiile şi antipatiile lui Stendhal. Ateismul lui este una din formele oroarei de ipocrizie. Prin reacţie faţă de maniera retorică a lui Chateaubriand, ne asigură el că s-a hotărît să-şi scrie romanele în stilul sec, care i-a fost uneori reproşat.

Veracitatea intelectuală nu se întovărăşeşte însă la Stendhal cu uscăciunea spiritului şi a inimii. Contemporanii şi-au amintit adesеori spiritul, verva, veselia lui, care nu dispreţuiau de loc viaţa de societate şi succesul monden. Unii contemporani au vorbit chiar despre *fatuitatea* lui şi autobiograful nu respinge cu totul acuzarea. Spiritul lui Stendhal ia uneori forme sarcastice. „Înţeleptul dei Fiori mă învinovăţeşte de ironie ascunsă sau, mai degrabă, rău ascunsă, aparentă, fără voia mea, în colţul drept al gurii". Scriitorul avea facultatea de a surprinde ridicolul străin şi arta de a-l imita. „Cînd trece pe stradă un om afectat, mărturiseşte el, îi imit mina şi rîd. Instinctul meu mă face să-i imit mai mult mişcările şi poziţiile afectate ale figurii, decît acelea ale corpului. La Consiliul de stat, imitam fără să vreau şi în mod primejdios aerul important al faimosului conte Regnault de Saint-Jean-d'Angély, aşezat la trei paşi de mine, cînd, pentru a auzi mai bine pe colericul abate Louis, îşi cobora gulerul prea înalt al cămăşii." Aceste deprinderi par a-i fi făcut mulţi

inamici. Din partea acestora poate să-i fi venit reputaţia de răutate. Desigur, în copilărie, în luptă cu mediul familiei, are unele reacţiuni violente, este „sumbru, morocănos şi nemulţumit". Tatăl său crede a recunoaşte în el un „caracter atroce". Dar Stendhal ştie că înaintarea în conştiinţa forţelor sale, prin succesele vieţii, l-a vindecat de ceea ce a putut să fie răutatea sa în copilărie. Totuşi, chiar mai tîrziu, el nu ezită în faţa unui cuvînt de spirit, chiar cînd acesta este răutăcios. „Cînd mi se prezintă un cuvînt de spirit, spune el, îi văd hazul şi nu răutatea". Viaţa a amendat această pornire. Fondul lui Stendhal nu este deci rău. Prietenii mai pătrunzători au recunoscut-o. „Filippo Caetani, citim în *Henri Brulard*, îmi făcea dreptate recunoscînd că sînt unul din oamenii cei mai puţin răi pe care i-a văzut, deşi aveam reputaţia unui om spiritual, dar mai ales rău şi imoral, — imoral pentru că am scris despre femei în *De l'Amour* şi pentru că, fără voia mea, îmi bat joc de ipocriţi, corp respectabil la Paris." Dar pentru că protestarea în numele bunătăţii şi al moralei l-ar putea face să cadă în capcana ipocriziei detestate, Stendhal retractează îndată, cu acel scepticism, cu acea lipsă de iluzii, cu privire la sine şi la alţii, cu acea conştiinţă a limitelor sale, care trebuie să fi alcătuit farmecul omului: „În fond, iubite cititor, nu ştiu de loc ce sînt: bun, rău, spiritual, prost. Ceea ce ştiu foarte bine sînt lucrurile care îmi produc suferinţă sau plăcere, pe care le doresc sau le urăsc. Un salon de provinciali îmbogăţiţi, de pildă, este *ma bête noire*. Vine apoi un salon de marchizi sau de mari cordoane ale legiunii de onoare, care etalează morala. Dar un salon de 8 sau 10 persoane în care toate femeile au avut amanţi şi unde conversaţia este veselă, bogată în anecdote, unde, la miezul nopţii, se serveşte un punci uşor, este locul din lume unde mă simt mai bine. Acolo, în centrul meu, prefer să ascult pe alţii decît să vorbesc eu însumi. Cad atunci, cu plăcere, în tăcerea fericirii." Întregul fel stendhalian de a fi, scrupulul lui intelectual, aversiunile şi afinităţile lui, ura împotriva convenţionalismului, sociabilitatea, cultivarea senzaţiei delectabile sînt consemnate deopotrivă în acest pasaj.

Formula fericirii stendhaliene este una din cele mai caracteristice pentru cunoaşterea omului. Această formulă este a unui diletant. „N-am fost niciodată un om ambiţios." Ceea ce a rîvnit numai a fost senzaţia de artă, peisajul sugestiv, stările de sensibilitate. „Starea obişnuită a vieţii mele a fost aceea de amant nefericit, iubind muzica şi pictura, plăcerea izvorîtă din produsele acestor arte şi nu din practica lor stîngace. Am căutat vederea peisajelor frumoase; numai pentru aceasta am călătorit. Peisajele au fost pentru mine ca un arcuş cîntîndu-mi pe suflet... Silueta stîncilor în apropiere, mi se pare, de Arbois şi venind de la Dôle, pe drumul cel mare, a fost pentru mine ca o imagine sensibilă şi evidentă a sufletului Matildei". Iar în altă parte: „am fost un visător pasionat, privind cerul, totdeauna pe punctul de a fi strivit de o trăsură." „Am trăit totdeauna în stare de profundă emoţie, pot îndrăzni s-o spun? Dar e poate fals, *am fost un poet.* E adevărat, nu în felul lui Delille, dar ca Tasso, ca o sutime din Tasso, dacă permiteţi orgoliul". Stendhal revine mereu la mărturia sensibilităţii sale. „Natura mi-a dat nervi delicaţi şi epiderma sensibilă a unei femei". „Cea mai mare plăcere a mea a fost să visez". Altădată el crede a găsi locul său în clasificarea temperamentelor a lui Cabanis. „Am încercat toate simptomele temperamentului melancolic". Acest fel de a fi explică lipsa lui de succes, timiditatea lui faţă de femei, eternele lui eşecuri, care îi dau la un moment dat reputaţia unei deficienţe sexuale, pe care o va descrie în *Armance.* Compensaţia îi venea în forma aptitudinii la fericire, care l-a făcut adesea în dragoste, în faţa

naturii şi artei „beat, nebun de fericire şi de bucurie... în culmea fericirii pe care o ființă umană o poate simți."

Dar sensibilitatea, înclinarea spre reverie, diletantismul, nu corup şi nu moleşesc caracterul său. Stendhal detestă tot ce este plat şi josnic, dar se exaltează pentru ce este generos şi romantic. Am văzut că autobiograful numea această trăsătură a caracterului, „spaniolismul" său. În paginile sale, el îşi istoriseşte duelurile şi socoteşte a fi fost într-o astfel de împrejurare „de loc vorbăreț, dar foarte brav". „În împrejurările mari, adaugă el, sînt natural şi simplu". Nu o dată a exprimat Stendhal dispreţul lui pentru ființele slabe şi simpatia pentru naturile puternice şi pasionate. Slăbiciunea i se pare o formă a josniciei. Chiar violența şi cruzimea i se par preferabile.

Toate aceste caracterizări sînt confirmate şi uneori îmbogăţite de contemporani. Prietenul din copilărie, Romain Colomb, acela care va deveni executorul său testamentar, notează relativa indisciplină a caracterului lui Stendhal, orientarea lui după impresia momentană, goana neîncetată după plăcere. „Beyle, scrie Colomb, a adorat totdeauna neprevăzutul, neputîndu-se pleca în fața nici unei constrîngeri, în insurecție permanentă față de orice obligație, de îndeplinirea căreia nu era legată nici o plăcere". Comportările lui Stendhal au fost adeseori zugrăvite. Doamna Ancelot, autoarea unei scrieri despre *Saloanele Parisului* din 1857, povesteşte apariția lui Stendhal în propriul ei salon, după ce se anunțase ca un domn César Bombay, dîndu-se drept un furnizor de ciorapi al armatei şi debitînd în fața asistenților necunoscuți şi uluiți improvizația sa despre excelența mărfurilor pe care pretindea că le vinde. La adăpostul acestei mistificări, falsul Bombay putea să azvîrle săgețile sale împotriva societății de artişti şi literați adunați în salonul doamnei Ancelot care, sufocată de pofta de a rîde, trebui să părăsească încăperea. Ocupîndu-se de memoriile lui Delecluse *(Souvenirs de soixante annees)* Sainte-Beuve, care îl întîlnise adeseori în reuniunile acestuia, aminteşte că Stendhal era acela care le însuflețea cu verva lui neistovită. Colomb întăreşte reputația de veselie a scriitorului, dar, ca unul care s-a apropiat mai mult de intimitatea lui, cunoaşte şi cealaltă latură, mai ascunsă, de mizantropie şi melancolie. „Tristețea, dezgustul de viață" se însoțeau adeseori cu sentimentul că este urmărit de inamici, cu un fel bănuitor, crescut pînă la proporțiile unei manii. „Întocmai ca J. J. Rousseau, Beyle credea că are mulți duşmani şi se preocupa adesea de ce pot încerca aceştia pentru a-i dăuna. Cu această tristă monomanie şi, după unele pasaje ale scrierilor sale, ar fi putut să fie presupus rău şi vindicativ, dar nimeni pe lume n-a fost aceasta mai puțin ca el, era incapabil de ură." Scepticul lucid avea totuşi un mod curajos şi oarecum dogmatic de a-şi susține opiniile. Dandysmul lui Stendhal este de asemeni notat de Colomb, supunerea la modă, preocuparea vestimentară. În sfîrşit, în ciuda uşurinței lui de a se decide la o nouă călătorie şi a neîncetatei lui activități, Colomb crede a fi recunoscut în prietenul său o dispoziție apatică.

Unele trăsături expresive adaugă portretului stendhalian Prosper Mérimée. Deşi între cei doi prieteni era o mare deosebire de vîrstă (Stendhal fiind cu douăzeci de ani mai în vîrstă), Mérimée a pătruns adînc în firea omului devenit pentru el un maestru fără ferulă, fără atitudini pontificale, consimțind să se alăture cu simplitate aceluia în care recunoscuse, din primul moment, un talent de primul ordin. Mérimée consemnează originalitatea caracterului lui Beyle, intoleranța lui față de proşti şi plicticoşi, apoi o anumită „uşurătate, zăpăceală, inconsecvență în cuvinte şi acțiune." Dominat de imaginație, reacțiunile acestuia par a fi avut ceva brusc

și de-a fi fost determinate mai ales de stările de entuziasm. Totuși, veleitatea lui Stendhal era de a se conduce totdeauna de rațiune, de logică, ceea ce îi dădea oarecare impaciență față de părerile deosebite ale altora. Primea totuși fără nici o iritare critica prietenilor asupra lucrărilor sale literare, chiar cînd aceștia foloseau cuvîntul dur. Mérimée ne vorbește și el despre veselia lui Stendhal, manifestată în disprețul convenienţelor și al susceptibilităților. În schimb, nu tolera de loc aerele de superioritate ale altora, după cum respingea orice formă a constrîngerii. Mare grijă depunea Stendhal să nu treacă drept un naiv, ușor de păcălit, și această preocupare îl făcea să cîntărească mobilele acțiunilor omenești, crezînd a putea descoperi, chiar în cele mai generoase dintre acestea, temeiurile lor inferioare și josnice. Pentru falsa sensibilitate nutrea aversiune și dispreț și această atitudine, interzicîndu-i sie însuși manifestarea sentimentelor, prefera să treacă drept un om rece, rău și imoral. Opinia străină îi rămînea însă indiferentă și Stendhal, ne asigură Mérimée, găsea o plăcere a vanității trecînd în ochii oamenilor drept „un monstru de imoralitate“. Astfel, nedîndu-și nici un fel de osteneală pentru a cîștiga afecțiunea sau stima altora, el prefera să le provoace resentimentul. Indiferent de aprecierea oamenilor, el păstra aceeași poziție și pentru valoarea lor morală. „Nu știu bine, scrie Mérimée, dacă făcea o distincție lămurită între un plicticos și un om rău“. Iar în frecventările sale nu ezita adeseori să caute tovărășia răilor. „Cel puțin, obișnuia el să spună, de la aceștia ai ceva de învățat.“ El însuși era lipsit însă de orice răutate; era mîndru, loial și incapabil de vreo josnicie. Mai totdeauna îndrăgostit, dădea dovada unei sensibilități care contrasta cu disprețul afișat față de aceste stări ale sufletului. Mérimée primește odată confesiunea dragostei nefericite a prietenului mai vîrstnic și-l vede plîngînd.

Dacă Romain Colomb, Sainte-Beuve și Mérimée au lăsat despre Stendhal portrete morale nutrite din frecventarea lui îndelungată, îi datorăm lui George Sand un instantaneu, o impresie rapidă, vrednică și ea de a fi consemnată. În 1833, George Sand, însoțită de Alfred de Musset, se îmbarcase la Lyon pentru a coborî Rhonul pînă la Avignon, de unde trebuia să se îndrepte către Italia. Pe vapor, scriitoarea franceză face cunoștința consulului francez la Civita-Vecchia, care se înapoia din concediu. Impresia pe care o primește George Sand este reținută în opera autobiografică *Histoire de ma vie*. „Avea un spirit strălucitor, notează scriitoarea, și conversația sa amintea pe aceea a lui Delatouche, cu mai puțină delicatețe și grație, dar cu mai multă profunzime“. Portretul reține din modelul lui „fizionomia fină, sub masca invadată de grăsime.“ O oarecare surpriză încearcă cititorul memoriilor doamnei Sand, aflînd că interlocutorul acesteia dorea să-i ruineze „iluziile asupra Italiei“, precizîndu-i că nu va găsi acolo nici conversații plăcute, nici manifestări mai distinse ale vieții intelectuale. Acestea erau deci opiniile și sentimentele lui Arrigo Beyle, milanez? George Sand nu se lasă însă impresionată. Cu pătrundere psihologică, tovarășa de călătorie notează: „Nu l-am crezut de loc, dîndu-mi seama că este plictisit de surghiunul său, unde se înapoia cu împotrivire lăuntrică“. Penetrația este chiar mai mare: „Am înțeles tot ce putea lipsi unui spirit atît de fermecător, atît de original și cam afectat *(poseur)*, departe de oamenii care-l puteau aprecia și excita. El afecta mai ales disprețul pentru orice formă a vanității și căuta să descopere în fiecare din convorbitorii săi o veleitate vrednică să fie dărîmată sub grindina ironiei. Nu cred totuși că era răutăcios, dar își dădea multă osteneală pentru a părea astfel“. Surprinzătoarea ieșire antiitaliană a lui Stendhal viza deci ceea ce el își închipuia a fi veleitatea de artă și poezie a acestei

călătoare romantice. Aceasta nu cade însă în cursă. Seara este petrecută într-o escală, unde Stendhal se arată ca tovarăşul de drum cel mai vesel. La Avignon, el îşi conduce noii prieteni în biserica cea mare a oraşului şi, în faţa unui urît simulacru de lemn reprezentînd pe Cristos, el se manifestă ca un ateu îndîrjit. După cîteva zile, animaţia pe care Stendhal o răspîndea în jurul său oboseşte pe prietena recentă. Drumurile lor se despart, Stendhal îşi continuă călătoria pe uscat şi George Sand pe mare, dar, adaugă aceasta, „dacă el s-ar fi îmbarcat, aş fi luat eu drumul prin munţi". O anumită propulsiune spre obscenitate determină această oboseală, care nu împiedică totuşi omagiul final al însemnării: „Era un om eminent, avînd o sagacitate mai mult ingenioasă decît justă, un talent adevărat şi original, scriind rău, dar totuşi într-un fel capabil de a izbi imaginaţia şi de a interesa viu pe cititor."

Era deci un om al acelei Franţe care produsese pe La Rochefoucauld şi La Bruyere, pe Fontenelle, Voltaire şi Diderot, pe Chamfort şi Rivarol, un produs a două secole de sociabilitate rafinată, de conversaţie şi analiză, în timpul cărora s-a pregătit acidul dizolvant al prejudecăţilor, iluziilor şi atitudinilor convenite. În familia lui spirituală, linia aceasta se amestecase însă cu aceea a sensibilităţii, mai mult a sensibilităţii preromantice decît a aceleia romantice, mai mult vie decît adîncă, afectînd mai mult nervii decît sufletul, mai mult senzuală decît morală.

Acest fel de a fi, de care au profitat toate operele sale, apărea din organizarea fizică a unui om îndesat şi gros, dar nu mic de statură, cu gîtul scurt şi faţa apoplectică, încadrată de colierul unei bărbi creţe, cu privirile vii şi pătrunzătoare, cu o gură „sardonică", dar cu o frunte frumoasă şi cu acea mînă mică şi elegantă, care i-a pozat sculptorului Jalley pentru statuia lui Mirabeau.

1. IDEILE FILOZOFICE ŞI MORALE

În articolul pe care i-l consacră lui Stendhal în 1840, unul dintre cele dintîi ale întinsei bibliografii stendhaliene, Balzac îl rînduieşte pe autorul romanului *La Chartreuse de Parme* printre creatorii moderni ai unei literaturi de idei. „*La Chartreuse de Parme* este capodopera literaturii de idei", scrie Balzac. Caracterizarea este dintre cele mai potrivite. Trăind în aceeaşi epocă cu Lamartine, Vigny, Hugo şi Musset, luînd parte la mişcarea romantică pe care o susţine ca teoretician, Stendhal reprezintă totuşi un tip literar destul de deosebit de acel al romanticilor. În timp ce figura acestora din urmă este aceea a unor mari senzitivi, mărturisindu-şi sentimentele cele mai intime, afişîndu-şi plăgile şi durerile, complăcîndu-se în efuzia sentimentală şi în evadarea imaginativă, Stendhal nu şi-a jucat niciodată personajul său, n-a luat atitudini patetice în faţa galeriei emoţionate, iar în acele din scrierile sale în care s-a rostit la întîia persoană, în jurnalele, scrisorile şi călătoriile sale, el nu s-a înfăţişat altfel decît ca un intelectual curios şi cercetător, rece şi lucid, stabilind raporturi inedite între faptele observate, construind ipoteze şi explicări. Operele capitale ale lui Stendhal vor fi în mare măsură îndatorate felului de a fi al omului şi scriitorului. Dar nepropunîndu-ne deocamdată a urmări în romanele şi povestirile stendhaliene rodul cercetării lucide a autorului lor, ne oprim în faţa sarcinii de a expune atitudinile lui intelectuale, metodele şi ideile lui fundamentale, aşa cum rezultă ele din scrierile lui minore şi din acele mărturii spontane, în care aflăm oarecum materia primă a creaţiilor sale mai de seamă.

S-a observat uneori că fizionomia literară a lui Stendhal repetă mai degrabă pe aceea a unui scriitor al veacului al XVIII-lea, decît pe aceea curentă în jurul său. Desigur, veacul al XVIII-lea a cristalizat o altă formă a romanului decît aceea impusă de Stendhal, dar a cunoscut cu preşedintele de Brosses, cu Abatele Galiani, cu Vauvenargues, Chamfort, Rivarol şi Joubert figura unor călători, epistolieri şi moralişti, al căror tip revine în Stendhal. S-ar putea vorbi de caracterul oarecum vetust al acestuia, dacă atributul n-ar trebui rezervat acelor scriitori care reprezintă partea moartă, incapabilă de a se regenera, a unei tradiţii, nu latura ei vie, aptă să intre în sinteze noi, cum a fost cazul scriitorului nostru.

Tot din veacul al XVIII-lea provin şi principalele izvoare de cultură ale lui Stendhal, în primul rînd izvoarele ideilor sale. Stendhal este elevul filozofilor sensualişti din descendenţa lui Locke, apoi al materialiştilor mecanicişti. La Şcoala centrală din Grenoble, o instituţie creată în timpul Consulatului, sub influenţa directă a ideologului Destutt de Tracy, se preda un învăţămînt filozofic de observanţă sensualistă, după cum rezultă din programa cursurilor predate de abatele Gattel, unul din profesorii cei mai apreciaţi de tînărul Beyle. Paul Arbelet (*La Jeunesse de Stendhal*, I, p. 281), a publicat un fragment edificator al acestei programe: „Cursurile, ne informează textul amintit, se vor deschide printr-o introducere asupra facultăţilor şi operaţiilor spiritului uman, scoasă în primul rînd din lucrările lui Locke şi Condillac. Acestei analize a cugetării îi va urma analiza vorbirii, care nu este decît cugetarea însăşi devenită sensibilă, fie urechii prin sunete, fie ochiului prin caractere. Profesorul va considera, în acord cu *Gramatica generală* a lui Lancelot şi cu aceea a lui Beausée, a lui Dumarsais, a lui Condillac şi cu Hermes-ul lui Harris etc. elementele cele mai simple ale vorbirii pe care le va urmări treptat pînă la ultimele combinaţii care sînt rezultatul lor....". Metoda era aceea a filozofilor sec. XVIII care recunoşteau în gramatica generală instrumentul cel mai eficace al analizei conştiinţei, preocuparea centrală a cercetării lor. Necontenit, din primul moment al revelaţiei şi pînă tîrziu, în anii maturităţii, Stendhal va recunoaşte cu plăcere tot ce datorează primilor maeştri ai cugetării lui. Încă din 1802, el trimite surorii sale Pauline, de a cărei instrucţie se interesa, *Logica* lui Condillac, anunţînd-o că în această carte va găsi „mai multe idei decît în toate bibliotecile lumii". În *Logica* lui Condillac va putea deprinde Pauline arta de a raţiona, va dobîndi lumini asupra punctelor celor mai dificile ale gramaticii şi ale algebrei, dar mai cu seamă va înţelege marele adevăr că toate ideile noastre ne vin din simţuri.

Cînd de la Grenoble trece la Paris, cu gîndul de a se prezenta la concursul de intrare în Şcoala politehnică, Stendhal înmulţeşte lecturile sale. Este vremea cînd se entuziasmează de La Bruyère, Montaigne şi J. J. Rousseau, a cărui emfază îl oboseşte însă curînd. Iată-l preferînd lectura materialiştilor şi sensualiştilor. Cabanis şi Tracy devin obiectul „veneraţiei" sale, îşi aminteşte autobiograful în *Henri Brulard.* Cînd, în 1817, el face cunoştinţa personală a lui Destutt de Tracy, salută cu recunoştinţă în acesta pe creatorul Şcoalelor centrale. Lectura *Elementelor de ideologie* ale lui Tracy azvîrle în el „seminţele a mii de cugetări noi". Opera lui Cabanis, *Les Rapports du physique et du moral de l'homme*, cu tot stilul ei vag, devine „Biblia" lui. Cu ajutorul doctrinei temperamentelor, dezvoltată în această lucrare, caută el să înţeleagă propriul lui temperament melancolic şi timid. Aceeaşi doctrină va călăuzi observaţiile sale asupra diferitelor temperamente naţionale, aşa cum ieşeau la iveală în trupele *marii armate*, pe vremea campaniei din Rusia. În sfîrşit, Helvetius

îl face să pătrundă adevăratul motiv al acţiunilor omeneşti. Referinţele la Helvetius şi la lucrarea acestuia, *De l'Esprit*, se vor succeda necontenit de aci înainte.

Epoca în care Stendhal afirma descendenţa sa ideologică din sensualişti şi materialişti era aceea care onora reacţiunea antisensualistă a lui Royer-Collard şi spiritualismul eclectic al lui Victor Cousin, cu marile lor triumfuri oratorice la catedra Facultăţii de filozofie din Paris. Cu referire la unul din aceştia şi la succesul lor pe lîngă tineretul universitar al vremii, scrie Stehndhal în 1822: „Toate sistemele filozofice sînt adresate tineretului. Cugetătorii, mînaţi de un amor propriu puţin delicat, adresează acestui bun tineret, sub numele de sisteme de filozofie, nişte adevărate romane, fiind siguri că vor fi aplaudaţi pentru asemenea producţii, cu toată căldura proprie vîrstei de douăzeci de ani. Acesta a fost secretul lui Platon la Atena şi al lui Abélard la Paris, în secolul al XII-lea, după cum, tot la Paris şi în zilele noastre, el este întreg secretul unui profesor plin de talent." Cum, în noua formulă a spiritualismului eclectic, filozofia kantiană intra cu un mare rol, vechiul discipol al filozofilor parcurge *Examenul filozofiei lui Kant* al lui Tracy, comunicînd lui Sutton Sharpe, corespondentul său din Londra, concluziile relative la ceea ce i se pare a fi obscuritatea lui Kant, acoperind adeseori adevăruri cu totul simple, „care nu mai meritau să fie spuse".

Eclectismul spiritualist era un produs tipic al Restauraţiei, manifestarea unui liberalism care încerca să-şi concilieze forţele trezite din nou ale reacţiunii. Obscuritatea noii îndrumări îi apare polemistului că „roade din buget, protejată de *cant*-ul societăţii înalte", adică de acea ipocrizie care, învinovăţind direcţia mai veche a materialismului de imoralitate, încerca de fapt să refacă „morga aristocratică prin atitudinile gravităţii şi ale moralităţii". Cu această ocazie stabileşte Stendhal cele cinci condiţii sociale ale filozofării, pe care o concepe ca pe o îndeletnicire militantă, susţinută de curaj, luptînd: 1. împotriva modei; 2. împotriva opiniei francezilor bogaţi, născuţi pe la 1810; 3. împotriva celor cincizeci de mii de preoţi, dintre care atîţia puteau fi şi luminaţi şi elocvenţi şi virtuoşi; 4. împotriva „tuturor somităţilor sociale, care ştiu să citească şi înţeleg limpede că legile propuse de J. Bentham[1] izbesc drept în inima oricărei aristocraţii şi despoaie pe omul social de orice alte avantaje, în afară de cele pecuniare, pe care tatăl său i le-a putut lăsa, restrîngîndu-l, sub toate raporturile, la singurul său *merit individual*"; 5. împotriva opiniei femeilor mai lesne cîştigate de „imaginile de o frumuseţe cerească" ale filozofiei germane, capabile „să mişte inima şi să orbească imaginaţia prin strălucirea lor". Pentru a fi un bun filozof, hotărăşte Stendhal, „trebuie să fii uscat, clar, fără iluzie". Şi pentru a nu mai lăsa nici o îndoială asupra condiţiilor sociale ale unei bune filozofări şi, aş spune, asupra situării ei de clasă, în luptă declarată cu aristocraţia legitimistă a Restauraţiei, Stendhal apropie tipul filozofului, aşa cum îl întrevede şi preconizează el, de aceea al burgheziei financiare, care urma să se instaleze în curînd la putere, o dată cu Ludovic-Filip, regele burghez. „Un bancher îmbogăţit, scrie Stendhal, posedă o parte din caracterul cerut pentru a face descoperiri în filozofie, adică (facultatea) de a vedea clar realitatea, ceea ce este ceva deosebit de (darul) de a vorbi cu elocinţă despre nişte himere strălucitoare". „Facă domnul să putem fi tot atît de imorali ca Bentham şi Helvetius!".

---

[1] Filozoful englez, proclamat cetăţean de onoare de Convenţiune, citat adeseori de Stendhal printre inspiratorii ideilor sale şi a cărui „aritmetică morală" stătea atît de aproape de materialismul lui Helvetius.

Primul principiu al filozofiei lui Stendhal este acel al recursului permanent la experienţă, ceea ce include respingerea tuturor prejudecăţilor, a tuturor opiniilor acceptate şi, în primul rînd, a celor religioase. Membru al unei loje francmasonice încă din 1806, Stendhal va respinge dogma religioasă cu atît mai multe motive cu cît afirmaţiile acesteia despre o altă lume împiedică poporul să accepte orice reformă a lumii de aici. Motivele atitudinii antireligioase ale lui Stendhal sînt astfel nu numai filozofice, dar şi politice, după cum ni se va arăta în curînd. Ele stau, în tot cazul, în legătură cu ceea ce ni se afirmă a fi preocupările capitale şi scopurile reflecţiei filozofice.

Cea dintîi dintre problemele filozofiei este, pentru Stendhal, cunoaşterea motivelor care pun în mişcare faptele omeneşti. Care sînt aceste motive? În primul rînd *temperamentul*, felul propriu al reacţiilor vitale. Împreună cu gînditorii secolului anterior, Stendhal afirmă uneori însemnătatea climatului, încît tăgăduirea influenţei acestuia în opera lui Helvétius alcătuieşte unul din puţinele puncte în care nu poate fi de acord cu maestrul tinereţii sale. Principiul este însă îndată extins. În *Istoria picturii în Italia*, recunoaşterea importanţei climei se asociază cu aceea a plantelor cu care ne hrănim şi a animalelor hrănite cu aceleaşi plante şi consumate de noi. Cum plantele şi animalele se dezvoltă şi ele într-un climat anumit, însemnătatea acestuia în determinarea temperamentului omenesc se introduce pe două căi, pe una directă şi pe una indirectă. Ideea despre importanţa regimului alimentar în formarea temperamentului este una dintre cele mai vechi ale lui Stendhal. Încă din 1808, pe cînd observa pe germani la Brunswick, notîndu-şi concluziile în *Jurnalul* său, el crede a-şi putea explica „răceala" temperamentului germanic, prin consumul de pîine neagră, unt, lapte şi bere, dar nu şi de vinuri generoase. Cum germanul observat semăna atît de puţin cu acel descris de Tacit, ni se vorbeşte de o probabilă degenerare a tipului străvechi, ceea ce ar explica lipsa unor „*genii ardente*" în această naţiune, cu toată apariţia, în secolul anterior, a unui suveran ca Frederic al II-lea. „Climatul sau temperamentul, adaugă Stendhal, determină numai forţa *resortului*. Educaţia sau moravurile, direcţia în care resortul este întrebuinţat". Şi astfel însemnările *Jurnalului* din 1808, pentru a-şi explica felurile de a fi şi de a face ale germanilor, adaugă precizările lor asupra sistemelor de guvernămînt în Germania, care ar fi inculcat naţiunii spiritul formalist, „geniul jurisconsult" şi asupra lungii deprinderi naţionale a lecturii *Bibliei*, răspunzătoare de a fi imprimat acestei naţiuni protestante unele din particularităţile mentalităţii ei.

Dar dacă temperamentul explică resortul acţiunilor omeneşti şi guvernămîntul, adică educaţia şi moravurile, direcţia lor, anatomia şi fiziologia lămuresc mecanismul acestora. Stendhal se opreşte în faţa acestei noi probleme examinînd desenele lui Leonardo da Vinci. Discipolul lui Cabanis admiră în acestea dovada profundei ştiinţe a artistului despre felul în care se angrenează „diversele piese ale maşinii umane". Anticipînd într-o anumită măsură teoria psihofiziologică a emoţiilor, admiratorul lui Leonardo ştie că expresia acestora, modificările anatomice şi fiziologice care le însoţesc, nu sînt un efect, cît o cauză a lor. Există o înşiruire necesară de evenimente care conduce de la primirea unei ştiri la modificările fiziologice produse de acesta şi la emoţia corespunzătoare. Leonardo, preconizatorul metodelor moderne ale observaţiei cu o sută de ani înainte de Bacon, a stăpînit într-o măsură cu mult superioară atîtora dintre artiştii moderni „cunoştinţa faptelor care leagă în chip intim ştiinţa pasiunilor cu ştiinţa ideilor şi cu medicina." Dar comentatorul lui modern pătrunde cu intuiţia pînă la un strat mai adînc decît cel al modificărilor

fiziologice şi anume pînă la chimismul organic. „Cine știe, se întreabă el, dacă nu se va găsi odată că fosforul și spiritul stau în conexiune? Se va descoperi atunci un fosforometru pentru corpurile vii."

Temperamentul și fiziologia, educaţia și moravurile sînt motive inconștiente sau supraconștiente ale faptelor omenești. Ele nu se ridică sau nu se coboară pînă în conştiinţa omului. Puterea lor poate fi destul de mare fără să devină conștientă. În centrul conştiinţei umane stă motivul fericirii sau al plăcerii, termeni identici pentru hedonistul Stendhal. Într-o scrisoare din 1820 către baronul de Mareste, Stendhal observă că „Helvétius a avut perfectă dreptate atunci cînd a stabilit că principiul utilităţii și al interesului este conducătorul unic al tuturor acţiunilor omului." Dar cum Helvétius îi apare comentatorului său „ca un suflet rece, (care) n-a cunoscut nici iubirea, nici prietenia, nici toate celelalte pasiuni vii care creează interese noi şi singulare... el ar fi trebuit să nu folosească niciodată cuvîntul interes şi să-l înlocuiască pretutindeni prin cuvîntul plăcere sau principiul utilităţii". În realitate, însuşi termenul de plăcere, pe care îl folosește cu destulă ezitare, pentru că îl înlocuieşte cînd cu acel de fericire, cînd cu acel de utilitate, are nevoie de precizări El provine din terminologia lui Bentham şi nu înseamnă de loc satisfacţia simţurilor, ci a conştiinţei. Prima frază pe care un tratat de morală s-ar cuveni s-o înscrie în fruntea sa ar fi următoarea: „Regulus, înapoindu-se la Cartagina pentru a se da pradă unor chinuri îngrozitoare, ascultă de dorinţa plăcerii sau de vocea interesului". Este vorba de consulul Atilius Regulus care, căzînd prizonier în primul război punic, obţine libertatea de a se înapoia la Roma, unde sfătuieşte Senatul să continue războiul, dar se întoarce la Cartagina pentru a primi moartea. Dacă Regulus s-a înapoiat printre cartaginezi, împrejurarea se explică prin dorinţa sa de a evita durerea pe care i-ar fi produs-o, faţă de încălcarea jurămîntului său, dispreţul celorlalţi. Regulus a preferat deci durerea supliciului, mai mică decît durerea rușinii, conform principiului aritmeticii morale a lui Bentham. Singura plăcere pe care a urmărit-o a fost aceea a salvării demnităţii lui, adică o satisfacţie de ordin moral. Cum, în 1829, un colaborator al cunoscutei „Revue de Paris" îl persiflează pentru motivul de a fi un „învechit partizan al lui Helvétius", Stendhal proiectează un răspuns în care intercalează scrisoarea fictivă a unui locotenent Louault, povestind cum, după unele ezitări, s-a aruncat în Sena pentru a salva un înecat, evitînd astfel durerea de a trece drept un laş şi obţinînd plăcerea stimei de sine însuşi. Morala lui Stendhal este deci hedonistă, fără a fi deocamdată sensualistă.

A doua problemă fundamentală a filozofiei este, după Stendhal, aceea a mijloacelor pe care individul le întrebuinţează pentru a atinge fericirea sau plăcerea. Suma acestor mijloace alcătuieşte logica. Logica ar fi deci un capitol al moralei, al filozofiei practice, o artă, în înţelesul mai vechi atribuit acestui cuvînt. Logica s-ar sprijini apoi pe psihologie. În cadrul cunoștinţelor relative la motivele acţiunilor omenești, se înscriu raţionamentele menite să asigure justa întrebuinţare a acestor motive. „O artă, ni se spune, atîrnă totdeauna de o știinţă; ea este punerea în practică a procedeelor indicate de o ştiinţă". Şi cum ştiinţa ne dezvăluie, în urmărirea fericirii sau a plăcerii, motivul fundamental al faptelor umane, logica ar fi arta de a nu ne înșela în drumul nostru către fericire.

Nici meşteşugul de a manevra oamenii, prin cunoaşterea motivelor lor, n-a rămas străin de gîndirea lui Stendhal. O trăsătură de virtuozitate (*la virtù* a lui Machiavelli şi a Renaşterii), abilitatea în relaţiile practice, făcea parte din formula morală a lui Stendhal care, zugrăvind portretele contelui Mosca sau al abatelui Pirard, a exprimat una din veleităţile lui. Logica, arta raţionamentelor interesate, adică a singurelor raţionamente existente, a fost una din preocupările cele mai statornice ale lui Stendhal. Revenirea la acest subiect colora întreaga lui conversaţie. Prosper Mérimée, povestindu-şi amintirile, a notat odată această trăsătură în felul de a fi al prietenului care, dominat în toate actele lui de imaginaţie şi sensibilitate, de un entuziasm brusc şi destul de puţin cugetat, pretindea totuşi de a se călăuzi numai de *Lo-gică*, un cuvînt pe care el îl articula „punînd un interval între prima silabă şi restul cuvîntului".

În ce constă însă fericirea, a cărei căutare alcătuieşte principalul motiv al acţiunilor omeneşti şi a cărei atingere o asigură dezvoltarea logică a raţionamentelor noastre? Abia răspunsul acestei întrebări împrumută moralei lui Stendhal caracretul ei sensualist. Fericirea, crede el, o va afla într-o viaţă străbătută de pasiuni puternice, în energia caracterului sau în energie pur şi simplu. „A trăi, scrie Stendhal, înseamnă a simţi că trăieşti, a avea senzaţii puternice". În nenumărate locuri ale scrierilor sale, a deplîns Stendhal dispariţia energiei caracterelor în epoca noastră, îngustarea vieţii pasionale, degenerarea „plantei umane". Admiraţia sa va merge deci către omul pasional al veacurilor medievale şi renascentiste, din a căror galerie cîteva figuri vor descinde în cronicile sale italiene. Epoca mai nouă va reproduce acelaşi tip uman în domnişoara de Lespinasse, marea amantă, desigur în Napoleon. Exemplare ale aceleiaşi speţe abia dacă se mai găsesc în peisajul social al Italiei moderne. Ipocrizia engleză şi vanitatea franceză le-au exterminat aproape în întregime. Preocuparea de a fi ca toată lumea, absenţa individualităţii, scăderea universală a temperaturii sentimentale, împiedică pe oamenii timpului nostru să „se mai lase în voia căldurii sîngelui". „Forţa caracterului" nu se mai găseşte astăzi decît printre eroii curţii cu juri. Unul din aceştia, ebenistul Laffargue, un tînăr care îşi ucisese amanta necredincioasă, îl reţine mai multă vreme în *Memoriile unui turist*. Cazul i se pare semnificativ. „În timp ce clasele înalte alesocietăţii pariziene, scrie Stendhal, par a fi pierdut facultatea de a simţi cu forţă şi statornicie, pasiunile desfăşoară o energie înspăimîntătoare în mica burghezie, printre tinerii care, asemeni lui Laffargue, au primit o bună creştere, dar pe care lipsa oricărei averi îi obligă să muncească şi îi fac să lupte cu adevăratele nevoi. — Sustraşi, prin necesitatea de a munci, nenumăratelor şi micilor obligaţii ale bunei societăţi şi acelora dintre modurile ei de a vedea şi de a simţi care fac ca viaţa să se închircească, ei păstrează energia voinţei, deoarece simt cu energie. Este probabil că toţi marii oameni vor ieşi de aci înainte din clasa socială căreia îi aparţine Laffargue. Napoleon a întrunit altădată aceleaşi condiţii; o bună creştere, o imaginaţie aprinsă, o sărăcie extremă". Eroul moral stendhalian este deci exemplarul popular, omul aparţinînd păturilor muncitoare, pe care el îl opune burgheziei vremii sale. Marile creaţii ale lui Stendhal, romanele sale, vor reţine unele din aceste concluzii. Creatura în carne şi oase, Julien Sorel, trebuie înţeleasă în legătură cu aceste generalizări ale filozofului.

2. IDEILE POLITICE

Reflecția politică joacă un mare rol în opera lui Stendhal. Călătoriile, romanele, biografiile, fragmentele autobiografice și narațiunile sale, întinsa lui operă epistolară, aproape tot ce a ieșit din pana lui Stendhal, rezervă un loc foarte întins observației și generalizării politice. Conformîndu-se înclinării sale permanente, îndemnului de a citi limpede în sine, de a se cunoaște și a preciza, Stendhal n-a pierdut nici o ocazie pentru a-și stabili locul pe harta politică a vremii. Cititorul stendhalian întîmpină declarația politică la fiecare pas. Vorbind despre oameni și moravurile lor, despre peisaje și cărți, povestind o întîmplare recentă sau una din trecutul mai îndepărtat, autorul *Memoriilor unui turist*, al *Preumblărilor în Roma*, al *Vieții lui Napoleon*, al volumului *Roma, Neapole și Florența*, corespondentul lui de Mareste, Sharpe și Stritch se oprește necontenit pentru a introduce observațiile sale în legătură cu regimurile politice și cu soarta pe care acestea le-au făcut oamenilor.

Mare admirator al lui Montesquieu, pe care îl consideră drept unul din cei mai mari scriitori ai Franței, Stendhal este de părere că regimurile politice sînt răspunzătoare de deprinderile și simțirile oamenilor. Natura relațiilor sociale și regimurile politice care le exprimă, explică sentimentele cele mai generale ale unei societăți, atitudinile ei intelectuale și morale, întreaga ei cultură. Cînd, o dată cu expirarea clasicismului, spiritele devin mai atente la fenomenul diversității omenești, al formelor relative pe care le dobîndesc înclinațiile, gusturile și ideile, s-a pus problema cauzelor care le determină. Un răspuns tipic al vremii este că varietatea climelor explică varietatea culturilor. O altă soluție propusă este că oscilațiile conștiinței religioase, raporturile în veșnică transformare ale omului cu divinitatea, ar sta la baza formelor atît de deosebite pe care le scoate la iveală observația culturilor. Astfel de idei au fost transmise de veacul al XVIII-lea veacului următor, revenind adesea în scrierile contemporane. Problema rămîne vie și pentru Stendhal, observator atent și pasionat al felurimii omenești, dar propriul lui răspuns la această problemă este că pricina adîncă a varietății umane, a chipului atît de deosebit în care oamenii simt și iubesc, a gustului lor particular în iubire și artă, stă în regimurile politice impuse oamenilor sau acceptate de ei, uneori în acelea rîvnite în mijlocul unor împrejurări opuse, pe care ei le combat și doresc să le transforme.

Psihologia și morala sînt pentru Stendhal capitole ale științei politice. Metoda interpretării politice devine foarte fecundă în mîinile lui. Cînd, pe la 1820, începuse să se discute, sub influențe provenind din afară, problema romantismului (pentru care întrebuințează varianta terminologică italiană *romanticism*) Stendhal este unul dintre cei dintîi care surprinde conexiunea noii îndrumări literare cu liberalismul, orientare progresistă, în acel moment, prin lupta pe care o ducea cu feudalismul. Romanticismul, scrie el prietenului Mareste, în 1820 „ne face să spunem: să examinăm și să disprețuim ceea ce este vechi". O împrejurare confirmată de faptul că prințul Metternich, cancelarul Austriei, unul din stîlpii reacțiunii europene în epoca Restaurației, simțind primejdia legată de noul curent literar, se declarase pentru literatura academică a ultimilor clasici, în timp ce emulii romantici ai acestora din urmă umpleau închisorile în teritoriile supuse coroanei austriace. Romantismul ar fi deci una din formele de opoziție față de vechiul regim: o părere cu atît mai remarcabilă, cu cît poezia feudalității, a vechilor eroi nu era de loc o atitudine rară în romantism și preromantism. Dar dacă, sub vălul înșelător al motivelor literare, Stendhal a putut surprinde cauzalitatea politică mai adîncă a curentului, așa cum

ea n-a încetat să devină mereu mai limpede în Franța, mai ales după 1830, împrejurarea dovedește nu numai valoarea metodei, dar și marea abilitate a mînuitorului ei.

Altă dată, Stendhal se întreabă care pot fi cauzele marii dezvoltări a muzicii și picturii în Italia, un fenomen pe care îl simte strîns legat de locul pe care moravurile italienești îl dau sentimentelor de dragoste. Farmecul societății erotice și muzicale a Milanului îi vorbește cu putere în timpul șederii sale în acest oraș. Revenind în 1826, la Milano, el scrie: „Numai muzica trăiește cu adevărat în Italia și singura îndeletnicire pe care se cuvine s-o ai în această țară este iubirea; celelalte puteri ale sufletului sînt aci stînjenite. Neîncrederea stinge prietenia, în timp ce iubirea rămîne fermecătoare".

Autorul atîtor memoriale italiene a revenit adeseori asupra înrîuririi pe care regimul de suprimare a tuturor libertăților publice în Italia, încă din prima jumătate a veacului al XVI-lea, dar cu o virulență sporită în epoca dominației austriace asupra Italiei de nord, a exercitat-o asupra dezvoltării artistice a națiunii. Scriind lui Stritch, în 1825, Stendhal ne procură o interesantă probă de analiză politică a fenomenelor culturii intelectuale:

„Din momentul în care tirania, după exemplul lui Filip al II-lea, a pătruns în Italia, adică în prima jumătate a secolului al XIV-lea, a vorbi a devenit primejdia cea mai mare pentru un italian.

„Iată cea mai de seamă trăsătură morală a acestui popor. Iată unul din proverbele lui cele mai familiare: *Un bel tacer non fu mai scritto* (o tăcere frumoasă n-a fost niciodată notată); să adăugăm: de către un spion. Italianul care privește un tablou frumos este ocupat timp de opt ceasuri de sentimentele plăcute pe care acesta i le inspiră. Dacă ascultă o operă nouă, se gîndește la ea opt zile. De ce? Pentru motivul că orice convorbire este imposibilă pentru el, pentru că de aproape trei secole a pierdut cu totul obișnuința convorbirilor. Cum ar mai putea fi el atins de vanitatea franceză? Vanitatea își caută plăcerea în conversație. Vanitatea trăiește vorbind; dar în Italia oricine trebuie să tacă.

„Cînd este vorba de a discuta adevărul unei cugetări sau justețea unei expresii, francezii și englezii care, de trei secole, vorbesc și discută despre toate problemele, manifestă o mare superioritate asupra italianului, care, în discuție, nu este decît un copil fără experiență. Astfel, Italia a produs sub ochii noștri pe Canova, Rossini, Vigano, dar de cincizeci de ani n-a imprimat trei volume de proză, pe care Europa să-și fi dat plăcerea să le citească și să le traducă... (Pe de altă parte) italienii au înțeles încă din 1550, ceea ce nemuritorul La Fontaine a avut îndrăzneala să publice sub domnia lui Ludovic al XIV-lea: „Dușmanul nostru este stăpînul nostru". De douăsutecincizeci de ani, ființa cea mai urîtă la Torino, Bologna, Modena sau Florența este suveranul. Nimic deci mai absurd decît să-ți expui viața... pentru suveran, adică pentru cel mai mare inamic al fiecăruia... Ocolul a fost cam lung, dar iată-ne în stăpînirea celor două mari izvoare ale muzicii și picturii în Italia: imposibilitatea conversației și discreditul total al virtuților militare".

Dar Stendhal nu este numai un teoretician politic capabil să explice moravurile și aspectele culturii prin împrejurările politice care le-au generat. Am spus că declarația politică de principii nu este deloc rară în opera lui. Scriind, în epoca funcțiunilor sale consulare la Civita Vecchia, opera autobiografică *Henri Brulard*, el a încercat să urce pînă la cauzele îndepărtate ale atitudinilor sale politice.

Iată-l evocînd împrejurările familiei sale la Grenoble, în timpul Revoluției. Familia lui trecea drept una din cele mai aristocratice ale orașului. Numele tatălui, Chérubin Beyle, apare pe lista celor notorii suspecți; al bunicului Henri Gagnon pe aceea a celor bănuiți. Un văr din Lyon, Santerre, este ghilotinat. Atmosfera casei părintești este din cele mai sumbre, mai pline de ură pentru noul regim. Preoți urmăriți se ascund în casa părintească, unde în zilele de duminică cincizeci-șaizeci de persoane vin să asculte liturghia, oficiată aici sub privirile poliției destul de indulgente, chiar în timpul Teroarei, pentru a nu împiedica aceste întruniri. Copilul, micul Henri Beyle, reacționează însă cu sentimente ostile mediului familiar. Dacă acesta nutrește simțăminte favorabile monarhiei și nobilimii, Henri este un republican îndîrjit. Cînd preoții Ravenaz și Guillbert sînt executați la Grenoble, Henri observă în fața lui Dumolard, confesorul familiei, că vechiul regim spînzurase în orașul lor doi pastori protestanți, o informație pe care o deținea de la bunicul Gagnon. „Parlamentul condamnase pe aceștia din urmă pentru credința lor, în timp ce tribunalul militar îi condamnase pe cei dintîi pentru trădarea patriei". O crimă la fel de odioasă ca aceasta din urmă nu poate să existe, ne spune autorul lui *Henri Brulard.* Cînd se produce executarea lui Ludovic al XVI-lea, revolta familiei Beyle atinge paroxismul. Dar Henri, copilul de zece ani, fu cuprins de una din cele mai mari bucurii ale întregii sale vieți. „Mă simțeam atît de transportat din pricina acestui mare act de justiție națională încît n-am mai putut continua lectura romanului început... și închisei ochii pentru a putea gusta în pace acest mare eveniment".

Suportînd ferula abatelui Raillanne, nesuferitul pedagog iezuit care îi reprima spontaneitatea vîrstei, Henri rămîne pentru toată viața cu o aversiune marcată pentru religie și preoți. Sentimentele religioase îi erau cu totul străine, ne asigură Prosper Merimee, prietenul maturității sale; ideea Providenței nu-i inspira decît mînie și gînduri de răzbunare, încît „ceea ce scuză pe Dumnezeu (obișnuia Stendhal să spună) este numai faptul că nu există". Călătorind în Italia, Stendhal culege detalii cu privire la colegiul iezuitic din Modena: „Elevii sînt îndemnați aici să se denunțe unii pe alții, delatorii fiind citați ca modele de cumințenie. Faceți tot ce voiți, li se spunea elevilor, dar spuneți apoi un *Deo gratias* și totul vă va fi iertat". Trecînd prin Rubiera, al cărui castel servea drept închisoare iezuitismului atotputernic la Modena, amintirile acestea îi stricau orice plăcere călătorului descirs în Italia pentru a culege senzații delectabile. Cu aceste sentimente, tînărul Beyle apare drept un elev precoce al filozofilor veacului al XVIII-lea, al lui Voltaire și Diderot. Ideile revoluției găsesc în el un teren propice.

Ideile și sentimentele politice ale lui Stendhal au rămas totdeauna împărțite, încît istoricul care dorește să folosească toate documentele și să organizeze sistemul politic al lui Stendhal întîmpină unele contradicții. Dintr-un prim punct de vedere, autorul studiat aci este un liberal format la școala filozofiei luminilor, un burghez antilegitimist, enunțînd idei avansate și făurind proiecte îndrăznețe de reformă, în opoziție declarată cu tendințele Restaurației. Împotriva teoreticianului acesteia, a lui Joseph de Maistre, „prietenul călăului", autorul scrierii *Du Pape*, el frînge o săgeată, scriindu-i lui Stritch în 1825. În tot timpul domniei lui Ludovic al XVIII-lea și a lui Carol al X-lea pozițiile liberale ale lui Stendhal sînt destul de ferme. Pentru Ludovic al XVIII-lea simte o antipatie evidentă. Zărindu-l, cu marii lui ochi bulbucați, în faeton tras de șase cai, zugrăvește tabloul unui rege „fainéant", răsărit parcă din adîncurile evului mediu. Altă dată, persi-

fleazā scrierea compusă de acesta, pe cînd era conte de Provenţa, asupra călătoriei sale de la Bruxelles la Coblenz. Într-o scrisoare către Mareste, din 1827, îi învinuieşte de asasinate pe iezuiţii reveniţi la putere o dată cu noul rege. Carol al X-lea nu este privit cu mai multă simpatie. Prietenul londonez, Sutton Sharpe, află de la corespondentul său că, în Franţa, dezgustul pentru Bourboni şi rege devenise general în 1827. Zvonul public spunea că regele se pregăteşte să execute o lovitură de stat, mergînd asupra Parisului cu 25.000 de oameni, pentru a desfiinţa parlamentul şi a numi optzeci de episcopi ca „pairi“ ai Franţei. Aceluiaşi prieten îi zugrăveşte un tablou al lui Carol al X-lea ca „un rege incapabil să lege două idei laolaltă, bătrîn şi libertin, uzat din pricina unei tinereţi foarte furtunoase, plină de laşităţi şi înşelătorii, adorînd principiile ultra, profesînd dispreţul cel mai sincer pentru tot ce nu aparţinea nobilimii din pricina fricii pe care acesta i-o inspiră“. Instituţia monarhică este atît de puţin respectată de Stendhal, încît, în *Memoriile unui turist*, se gîndeşte cu respect la vremea în care revoltele Frondei înflăcăraseră sufletele franceze, deşteptîndu-le din lunga şi oribila feudalitate. Epoca aceasta, care dăduse *Cidul* lui Corneille, ar fi putut să înzestreze pe francezi cu alte multe opere de artă, dacă Ludovic al XIV-lea, impunînd regimul său şi demoralizînd nobilimea, n-ar fi făcut să urmeze măreţului Corneille, suflet pasionat al unui mare patriot, pe elegantul Racine, expresie a aristocraţiei comprimate în toate elanurile ei.

Stendhal denunţă uneori starea de înjosire a poporului, aşa cum i-o hărăzise regimul regalităţii. Ţărănimea din Dombes îi apare bolnavă şi superstiţioasă. Dar cînd el face, în faţa unui oarecare monsieur de M., observaţia că unul din lucrurile de care Franţa ar avea mai multă nevoie ar fi difuzarea învăţămîntului elementar, interlocutorul lui respinge ideea cu un accent pasionat. În acelaşi mod deplînge Stendhal soarta lucrătorilor din industriile de mătase ale Lyonului, pe care îi observă cerşind pe străzile oraşului, ca victime ale şomajului. În alt rînd, el se ridică împotriva aşezării nedrepte a impozitelor, care, lovind mica proprietate rurală, lipseşte de hrana necesară pe atîţi dintre copiii ţăranilor. Stendhal cere deci impozitul progresiv pe venit, într-o vreme în care lucrul părea o îndrăzneală. Simpatiile sale se asociază deci cu straturile mai adînci ale naţiunii. Profesînd astfel de idei, autorul este conştient că scrierile sale nu vor conveni claselor avute şi oamenilor bine situaţi. Prietenului Mareste el îi scrie în 1824: “Nu voi plăcea niciodată oamenilor cu 60.000 franci rentă„. Iar altă dată, în *Henri Brulard*, el exclamă: „Nu scriu pentru oamenii cu bani şi decoraţii“.

Cînd, după zilele din iulie 1830, se instalează, ca rege al francezilor, Ludovic Filip, Stendhal se manifestă, cum am văzut, ca un prieten al noului regim. Bourbonii detestaţi dispăruseră, în fine, de pe tronul Franţei. Influenţa iezuită i se părea înlăturată. Stendhal compară, în prefaţa *Vieţii lui Napoleon*, moderaţia populaţiei în timpul zilelor din iulie cu furia poporului care cucerea Bastilia în 1789. Lucrătorii se comportaseră cu demnitate. În focul evenimentelor, la 1 august 1830, el îi scrie lui Sutton Sharpe, cu sentimente de admiraţie pentru suta de mii de oameni care se puseseă la dispoziţia gardei naţionale şi pentru „admirabilul Lafayette, ancora libertăţii“. Devotat regimului, poporul va şti să lupte şi Parisul i se pare de aci înainte inexpugnabil. Cu trei ani mai înainte, ducele de Orléans, viitorul Ludovic Filip, îi apăruse ca un reprezentant al centrului-stînga, un *wigh* moderat, suportînd antipatia nobilimii din Saint-Germain, care denunţa în el un iacobin. Acum, în timpul puterii noului rege, el nu conteneşte să admire progresele Franţei,

prosperitatea pe care o remarcă în regiunea Rhonului, marile lucrări executate mai pretutindeni. Vechiul prieten al Revoluţiei, republicanul îndîrjit, devine deci un adept al noului regim regal, respinge orice încercare de reintroducere a republicii şi se declară un partizan al stărilor existente. Franţa i se pare a fi devenit, prin desfiinţarea cenzurii, un model pentru toate burgheziile Europei, o „regină a gîndirii". Sistemul celor două camere i se pare cel mai propriu pentru a garanta libertăţile, şi el nu osteneşte să-l proslăvească şi să-l recomande. Intenţiile mai adînci ale revoluţiei franceze abia acum se realizează. „Doresc, scrie el în prefaţa *Vieţii lui Napoleon*, menţinerea pură şi simplă a stărilor existente. Dar religia mea politică nu mă împiedică de a-nţelege pe aceea a lui Danton, Sieyès, Mirabeau şi Napoleon, adevăraţi întemeietori ai Franţei actuale, mari oameni fără de care Franţa din 1837 n-ar fi ceea ce este astăzi". Cînd însă regimul lui Ludovic Filip, regimul bancherilor, al lui Lafitte şi Casimir Perrier, determină dezordini insurecţionale în diferite puncte ale ţării şi cînd reacţiunea pare a se întări, Stendhal este clătinat în convingerile sale. Moravurile politicianismului, corupţia marii finanţe compun în el o altă imagine a Franţei lui Ludovic Filip, pe care o zugrăveşte, cu accente satirice, în romanul *Lucien Leuven*.

Burghez radical, antilegitimist şi ateu, ataşat la început regimului lui Ludovic Filip, dar aflînd în radicalismul său putinţa de a depăşi simpatiile primului moment, Stendhal reprezintă tipul intelectualului francez de extracţie burgheză, aşa cum l-a produs Revoluţia şi epoca napoleoniană, a căror amintire ferventă şi recunoscătoare nu s-a eclipsat pentru el nici în anii Restauraţiei şi nici mai tîrziu. Am văzut care a fost atitudinea lui Stendhal faţă de revoluţie şi în zilele în care el ia parte la evenimentele ei într-o epocă ulterioară. Este necesar să precizăm acum sentimentele lui faţă de Napoleon şi opiniile lui în legătură cu rolul istoric al acestuia. Lucrarea este vrednică a fi încercată pentru motive sporite de faptul că, tocmai în legătură cu cultul lui Napoleon în opera scriitorului nostru, critica a putut comite uneori eroarea de a vedea în Stendhal un preţuitor al forţei împotriva dreptului şi civilizaţiei, un precursor deci al acelui diletantism al energiei, care încă de la sfîrşitul secolului trecut anunţa victoriile fascismului în Italia şi Germania.

3. ATITUDINEA FAŢĂ DE NAPOLEON

Ofiţer şi funcţionar napoleonian, în prima parte a carierei sale, Stendhal a urmărit de aproape pe Napoleon, l-a văzut din depărtare şi mai de aproape, a ajuns să-l cunoască personal şi să lucreze sub ordinele lui directe, a trăit întreaga dramă uimitoare a înălţării şi căderii lui şi i-a consacrat, în general, reflecţiunea cea mai întinsă. Figura lui Napoleon este prezentă în toate scrierile lui Stendhal şi lucrează, ca o forţă primordială, în psihologia principalilor săi eroi, a lui Julien Sorel din *Le Rouge et le Noir*, a lui Fabricio del Dongo din *La Chartreuse de Parme*. Studiind deci ideile lui Stendhal, acelea consemnate în operele care anunţă, pregătesc şi comentează creaţiile lui cele mai de seamă, ni se impune problema relativă la modul în care scriitorul a răsfrînt figura împăratului şi semnificaţia pe care i-a recunoscut-o.

Istoria relaţiilor lui Stendhal cu Napoleon este prezentată în fragmentele autobiografice ale celui dintîi, în jurnalele acestuia şi în cîteva din mărturiile contemporanilor. Ea a fost reconstituită de cîteva ori. Nu este cu totul sigur momentul în care Stendhal l-a văzut întîia oară pe Napoleon, poate în 1800, la fortul Bard, cîteva zile după ce primul consul trecuse muntele Saint-Bernard, poate ceva mai tîrziu. Amintirea acelei prime întîlniri a rămas confuză. Totuşi, cînd, mai tîrziu, i s-a întîmplat să rezume stările de spirit şi ideile pe care le-au inspirat tinereţii sale faptele de arme ale tînărului general şi ale primului consul Bonaparte, el a consemnat „entuziasmul pentru virtuţile republicane... dispreţul excesiv, mergînd pînă la ură, pentru felurile de a se comporta ale regilor", adică sentimentele şi ideile unui combatant în armatele Revoluţiei. Aceste stări de spirit se păstrează şi în momentul în care Napoleon devine împărat, dar ele se întorc împotriva acestuia. În primul moment, Franţa reacţionează cu împotrivire faţă de actul care instituie dictatura imperială. Întrezărit de cîteva ori la spectacolele Operei şi ale Comediei Franceze sau în cursul marilor serbări publice ale momentului, Stendhal notează fizionomia împăratului, „surîsul lui teatral", răceala manifestării populare faţă de el. În ziua încoronării, la 2 decembrie 1804, ceremonia, alăturînd pe papă cu împăratul, îi apare ca „alianţa evidentă a tuturor şarlatanilor... religia venind să sanctifice tirania". Dar cînd, în 1806, Stendhal este numit elev pe lîngă comisarii de război, evenimentul apare în însemnările scriitorului sub forma că „a fost ataşat pe lîngă curtea marelui om". Zelul noului funcţionar imperial devine atît de mare, încît, la 27 octombrie 1806, cînd Napoleon intră în Berlin, el asistă la parada militară organizată cu acest prilej cu revolverul încărcat, la pîndă faţă de surpriza unui atentat. Există o scrisoare pe care Stendhal, consul la Civita-Vecchia în 1840, o adresează tinerei spaniole, Eugenia Guzman y Palafox, viitoarea contesă de Montijo, devenită apoi soţia lui Napoleon al III-lea. Scrisoarea conţine amintirea devotamentului ardent al elevului-comisar pentru împărat:

„Înalţ mulţumiri Domnului pentru faptul de a fi pătruns, cu pistoalele încărcate cu grijă, la Berlin, în ziua de 26 octombrie 1806. Napoleon îmbrăcase, pentru a-şi face intrarea în Berlin, marea lui uniformă de general de divizie. A fost poate singura oară cînd l-am văzut îmbrăcat în felul acesta. Mergea la douăzeci de paşi înaintea soldaţilor; mulţimea tăcută se găsea la doi paşi de calul său; ar fi putut să se tragă asupra lui de la toate ferestrele. Promenada teilor, prin care a intrat în Berlin, este un fel de Rembla a Barcelonei. Dacă m-aş fi născut sub ridicolul Ludovic al XV-lea, este sigur că, în ziua de 26 octombrie 1806, m-aş fi plimbat pe bulevard (la Paris), foarte mîndru de costumul meu de mătase gri, cu dungi violete, făcînd pe încrezutul *(le fat)*".

Devotamentul noului funcţionar, devenit comisar adjunct, creşte necontenit din momentul acesta, şi cînd, în 1807, el este trimis la Brunswick pentru a ridica un impozit de război de cinci milioane, zelul lui îl determină să-l sporească cu alte două milioane în plus. Napoleon aprobă cu satisfacţie actul funcţionarului său, care primeşte o gratificaţie. Prezenţa lui Stendhal în preajma împăratului este mereu semnalată, la 14 septembrie 1812, la intrarea în Moscova, apoi pe drumul înapoierii, cînd Napoleon este zărit „mergînd cu un baston în mînă", apoi la Borizow, cînd comisarul adjunct asigură, într-un moment foarte greu, aprovizionarea trupelor, apoi în Silezia în cursul anului 1813. Dar cînd, în 1814, împăratul abdică, Stendhal prevede impopularitatea care va izbi pe toţi soldaţii şi funcţionarii

imperiului. Deşi atitudinea sa faţă de Bourbonii restauraţi rămîne tot timpul ostilă, el caută să evite persecuţiile noului regim, asigurînd pe ducele de Feltre, în două scrisori oficiale, că n-a căutat să obţină favoarea „uzurpatorului" în timpul celor o sută de zile şi că „n-a variat niciodată în fidelitatea şi devotamentul (său) pentru suveranul legitim".

Aceste micimi ale omului, al cărui caracter s-ar putea să nu fi fost la nivelul marii sale inteligenţe, n-au făcut decît să mascheze, dar nu să altereze, admiraţia sa pentru eroul iubit al tinereţii sale. Cînd, în 1817, Stendhal publică *Histoire de la peinture en Italie*, el o însoţeşte cu o dedicaţie destul de nebuloasă: „Celui mai mare dintre suveranii existenţi, omului just care ar fi fost liberal prin inima sa, dacă politica nu i-ar fi spus că a fi antiliberal este singurul mijloc de a domni astăzi". Critica modernă a recunoscut în aceste rînduri de omagiu, care nu conţin nici un nume propriu, un act de captare a bunăvoinţei puternicului ţar Alexandru I, făcut într-un moment în care, văzîndu-şi compromisă situaţia în Franţa, Stendhal se gîndea să emigreze în Rusia, pentru a deveni profesor de franceză. Dar cînd evenimentele evoluează şi sentimentele sale se limpezesc, vechea dedicaţie este înlocuită cu una nouă, care n-a apărut de altfel decît mulţi ani după moartea autorului, în 1854, şi care exprimă simpatia pentru Napoleon.

Din momentul publicării *Istoriei picturii în Italia*, Stendhal s-a gîndit necontenit să consacre o lucrare *Vieţii lui Napoleon*. Apărută douăzeci de ani după momentul conceperii ei, *Vie de Napoléon Bonaparte* conţine naraţiunea evenimentelor napoleoniene pînă la expediţia în Egipt şi asediul cetăţii Saint-Jean d'Acre, alimentată din impresii personale şi din fragmente reproduse din *Memorialul de la Sfînta Elena* şi din *Memoriile* dictate de Napoleon lui Montholon şi Gourgaud, totul scris fără emfază, în intenţie antiromantică deliberată. Primul fragment, cel mai însemnat al operei întregi, conţine analiza lucidă a sentimentelor pe care Napoleon le-a inspirat primilor săi soldaţi:

„Entuziasmul pentru virtuţile republicane, încercat în anii aparţinînd încă vîrstei copilăriei, dispreţul excesiv, mergînd pînă la ură, pentru modurile de a se comporta ale regilor, împotriva cărora se purtau luptele, şi chiar pentru obişnuinţele militare cele mai simple, practicate de trupele lor, dăduseră multora dintre soldaţii noştri din 1794 sentimentul că numai francezii ar fi fost oameni înzestraţi cu raţiune. În ochii noştri, locuitorii restului Europei, care se băteau pentru a-şi păstra lanţurile, nu erau decît nişte imbecili vrednici de milă, sau nişte oameni necinstiţi (fripons) vînduţi despoţilor care ne atacau. Pitt şi Cobourg, al căror nume se aude încă, repetat de vechiul ecou al revoluţiei, ne păreau şefii acestor necinstiţi şi personificarea întregii trădări şi stupidităţi din lume. Totul era dominat pe atunci de un sentiment profund, ale cărui urme au dispărut. Dacă cititorul are mai puţini de cincizeci de ani, să binevoiască a-şi închipui, după cum cărţile i-o arată, că, în 1794, noi n-aveam nici un fel de religie; sentimentul nostru interior şi serios era concentrat într-o singură idee: *a fi util patriei*".

Omagiul primului fragment al *Vieţii lui Napoleon* se adresează deci generalului republican, purtătorul libertăţilor democratice în lume, adversarului regilor şi al reacţiunii europene, unificatorul patriei, aceluia care a sădit mai adînc în inimile francezilor sentimentul sacru al patriotismului. Dar, alături de această imagine, Stendhal ne propune şi portretul lui Napoleon ca o incarnare a energiei admirate în vechea civilizaţie a Italiei, un caracter devenit din ce în ce mai rar în democra-

ţiile burgheze ale epocii sale, amant pasionat al gloriei, erou al voinţei, mare calculator al evenimentelor, pe care le sileşte să i se supună:

„După părerea mea, scrie Stendhal, nu se poate găsi analogul caracterului lui Napoleon decît printre condottierii şi micii principi ai anilor 1400, în Italia: un Sforza, un Piccinino, un Castrucio-Castracani etc. Oameni stranii, dar nu politici adînci, în sensul în care lucrul este înţeles de obicei, ci, dimpotrivă, făcînd neîncetat noi proiecte, pe măsură ce soarta lor se înalţă, atenţi să surprindă circumstanţele şi nebizuindu-se în chip absolut decît pe ei înşişi; suflete eroice, născute într-un secol în care toţi oamenii căutau să acţioneze, nu să scrie, *carent quia vate sacro*, şi explicaţi numai în parte de contemporanul lor, Machiavelli... Cînd prezenţa continuă a primejdiei a fost înlocuită de către plăcerile civilizaţiei moderne, rasa lor a dispărut din lume. Atunci... puterea a trecut din mîinile intrepidului senior feudal în acelea ale procuristului necinstit şi ale fabricantului răbdător. Astfel, în mijlocul unor pasiuni şi al unor evenimente foarte asemănătoare cu ale secolului al XV-lea, pe care le-a fost dat veacurilor moderne să le reproducă, s-a născut Napoleon. Aceste evenimente ar fi putut strivi un geniu mediocru, făcînd din tînărul corsican un sclav plat al Franţei; dar Napoleon nu era un astfel de om. Superioritatea sa consista, în întregime, în facultatea de a găsi idei noi, cu o promptitudine de necrezut, de a le judeca cu o raţiune perfectă şi de a le pune în executare cu o forţă a voinţei care nu şi-a găsit perechea".

Generalul republican, campionul democraţiilor burgheze, se întruneşte astfel, în tabloul stendhalian al lui Napoleon, cu reincarnarea vechiului *condottiere* sau al feudalului italian trecentist, al străvechii energii italice, revenită în secolul nostru pentru a-i propune marele său exemplu. Aceste două trăsături îmbinate în portretul lui Stendhal, unul din făuritorii legendei napoleoniene, au tins uneori să se disocieze. Este necesar deci a insista asupra faptului că numai întrunirea ambelor trăsături semnalate completează adevărata imagine stendhaliană a lui Napoleon. Cine nu ţine seama de această împrejurare nu poate stabili decît filiaţii înşelătoare. S-a vorbit astfel despre influenţa lui Stendhal asupra chipului în care Nietzsche reflectă figura napoleoniană, văzută ca o prefigurare a vitalismului fascizant: „Lui Napoleon îi va reveni cinstea, scrie Nietzsche în *Die frohliche Wissenschaft* 362, de a fi refăcut o lume în care războinicul va învinge încă o dată, în Europa, pe comerciant şi pe „filistin". Napoleon este, pentru Nietzsche, un „adversar al ideilor moderne", „unul din principalii continuatori ai Renaşterii", acela care a pus din nou în lumină „o anumită faţă a lumii antice, poate cea mai definitivă din ele, faţa ei de granit". Tot astfel, pentru scriitorul francez de dreapta, Maurice Barrès, Napoleon este „profesorul de energie". „Cînd anii vor fi distrus opera acestui mare om, scrie Barrès, şi cînd geniul său nu va mai sfătui în mod util nici pe gînditori, nici popoarele, pentru că toate condiţiile vieţii individuale şi sociale se vor fi schimbat, ceva va subsista mereu; puterea lui de a multiplica energia" (*Les Déracinés*, VIII). Astfel de interpretări ale fenomenului napoleonian tind deci să izoleze din portretul stendhalian una singură din trăsăturile care îl compun. Stendhal n-a proslăvit însă niciodată în figura lui Napoleon energia pură, pe condottierul şi tiranul renascentist sau pe feudalul italic adversar al civilizaţiei moderne, ci numai însuşirile acestuia puse în serviciul civilizaţiei şi democraţiei. Invocarea posibilă a lui Stendhal pentru a legitima irupţia forţei împotriva cuceririlor democratice ar fi deci cu totul abuzivă; dispreţul libertăţilor n-a stat nicio-

dată în intenţia lui. Napoleon era, pentru scriitorul nostru, unul dintre creatorii Franţei burgheze şi democratice, un nume pe care îl aşază alături de Danton, Sieyès şi Mirabeau, „adevăraţii întemeietori ai Franţei actuale", după cum ne asigură el în 1837. În timp ce nietzscheenii elogiau latura negativă a lui Napoleon, Stendhal se apropie, în felul său de a construi figura acestuia, de Heinrich Heine în *Das Buch Le Grand* şi în atîtea alte opere ale acestuia.

4. CUNOAŞTEREA POPOARELOR

Cunoaşterea popoarelor, a altor ţări şi moravuri decît cele franceze, a diferitelor temperamente naţionale era destul de puţin întinsă în Franţa clasică. Secolul al XVIII-lea, introducînd punctul de vedere al relativismului în morală, drept şi estetică, începe a descoperi Nordul şi Răsăritul, America şi Asia. Sentimentul crizei contemporane a civilizaţiei face pe atîţia oameni ai vremii, pe Montesquieu, pe Voltaire, pe Diderot şi Rousseau, să opună francezilor din vremea lor pe oamenii unor civilizaţii îndepărtate sau exotice, pe orientali sau pe primitivi. Curiozitatea pentru alte forme ale vieţii şi culturii aduc pe scriitorii timpului să întreprindă călătorii mai mult sau mai puţin îndepărtate. Oamenii secolului al XVIII-lea au în general o mobilitate cu mult mai mare decît acei ai veacului anterior. Noua burghezie întreprinzătoare se deplasează mai uşor decît ultimii feudali sau nobili curteni în epoca lui Ludovic al XIV-lea. Această mobilitate este însă mai restrînsă decît a nenumăraţilor inşi care au însoţit fie .emigraţia în anii revoluţiei, fie trupele imperiale în Italia, în Germania şi Austria, în Slovenia, pe coastele Dalmatice, în Polonia, în Rusia şi Spania. Unul dintre aceştia din urmă a fost şi Stendhal. Itinerarul lui n-a atins toate etapele lui Napoleon şi ale armatelor lui, dar o parte însemnată din ele. Călătorii proprii l-au adus şi peste mare, în Anglia. Înclinaţia l-a făcut să rezideze vreme îndelungată în Italia, unde l-au readus şi funcţiile lui consulare. Stendhal îşi recunoştea cu plăcere calitatea de cosmopolit, în sensul de cetăţean al lumii. *Vengo adesso di Cosmopoli* (Vin acum din Cosmopolis), declara el adeseori, împreună cu personajul unei operete a timpului. Patriotismul nu-i lipsea totuşi lui Stendhal. Admiraţia pentru vechea cultură a Franţei, sentimentul onoarei naţionale sînt foarte vii în sufletul lui. Un astfel de sentiment îl face să resimtă o adîncă revoltă cînd, în 1840, Thiers consimte la concesiuni umilitoare în chestiunea Orientului şi-l determină să declare în faţa funcţionarilor consulatului său, la Civita-Vecchia, că „guvernul a dezonorat ţara printr-o astfel de laşitate şi că, din acest moment, încetînd să mai fie francez, adoptă ca patrie oraşul în care s-au scurs momentele cele mai fericite ale vieţii sale" (R. Colomb). Acest oraş era Milanul, după cum ne-o arată şi inscripţia epitafului său: *Avrigo Beyle, milanese.*

Trăind vreme îndelungată în afară de graniţele Franţei, împlîntînd rădăcini destul de adînci în peisaje străine, studiind tradiţiile şi caracterul atîtor popoare, Stendhal rezervă un loc întins, în operele şi corespondenţa sa, cunoaşterii naţiunilor. „Universul, repeta el cu un autor mai vechi, este o carte din care n-ai citit decît prima pagină, atunci cînd n-ai văzut decît ţara ta". Stendhal a răsfoit această carte în toate sensurile şi a compus astfel o variată imagine a Europei centrale, sudice şi occidentale, fără analogie în literatura vremii lui. Această

imagine este a unui soldat şi a unui funcţionar napoleonian, a unui diolomat şi a unui călător romantic, amator de psihologie şi profesînd doctrina temperamentelor. Această doctrină, absorbită din *Rapport du physique et du moral* al lui Cabanis, îl face, atunci cînd reia clasificarea principalelor temperamente în *Histoire de la peinture en Italie*, să le ilustreze şi printr-unul sau altul din temperamentele naţionale. Dar naţiunile rămîn oare aceleaşi de-a lungul întregii lor istorii? Un italian al secolului al XIII-lea şi unul de-al celui de-al XIX-lea sînt oare una şi aceeaşi fiinţă? Stendhal nu studiază psihologia popoarelor în afară de mobilismul vieţii istorice, dar este încredinţat că o epocă anumită din trecutul lor le-a imprimat marca lor durabilă. Italianul ar fi deci ceea ce l-a făcut felul de viaţă al comunelor medievale. Pe francez l-a conformat viaţa de curte în timpul absolutismului, iar pe englez dezvoltarea comercială şi industrială la sfîrşitul veacului al XVIII-lea şi în veacul următor. Tabloul psihologic al Europei, pe care îl zugrăveşte Stendhal, suferă deci de un anumit statism. Limitele caracterizărilor sale decurg din metoda pe care el o foloseşte, deşi, adesceori, ele ni se par încă valabile şi totdeauna ingenioase.

Studiind atîtea popoare străine, Stendhal ajunge să-l cunoască mai bine pe al său. Afîndu-se în Italia, în 1817, el opune detaşării faţă de „opinia generală" a italienilor, dependenţa francezilor de această opinie, teama de ridicol, comformismul şi vanitatea, trăsături de caracter pe care nu va osteni apoi să le pună în lumină, de-a lungul întregii lui opere.

„Vanitatea neexistînd în Italia, scrie el în *Rome, Naples et Florence*, un marchiz mînios se va exprima aproape la fel cu lacheul său.! Este reversul de medalie al remarcabilei fericiri care acordă acestui popor o poezie naivă şi puternică. Italia n-a avut timp de o sută cincizeci de ani o curte disprețuitoare, întemeiată de un om profund în arta vanităţii (Ludovic al XIV-lea). Marele rege ia în stăpînire opinia şi dă fiecărei clase a supuşilor săi un model de imitat. Molière înveseleşte pe contemporanii săi, făcîndu-i să rîdă de acei care nu se conformează acestui model: original ajunge sinonim cu prost. — Curtea lui Ludovic al XIV-lea declară necuviincios orice cuvînt pe care marea lui justeţe îl pune în toate gurile; ea curăţă şi sărăceşte limba, proscrie cuvîntul propriu. Abatele Delille va ajunge să nu mai scrie decît în enigme. Bulevardul este, fără îndoială, promenada cea mai frumoasă din Paris; dar pentru că oricine se poate bucura de ea, şi fiindcă Ludovic al XIV-lea a trăit odată, astăzi încă nu-ţi este îngăduit să apari pe bulevard decît pentru tîrguieli. Influenţa lui Ludovic al XIV-lea, sensibilă pînă în Anglia, Rusia şi Germania, n-a pătruns însă niciodată în Italia. Nimeni n-a devenit aici, vreodată, stăpînul opiniei generale".

Preocupat de succesul social, orientat cu toate interesele sale către lumea exterioară, francezul ar fi lipsit de acea viaţă interioară din care se hrăneşte aptitudinea muzicală a italianului. Instituind, din acest punct de vedere, în *Viaţa lui Rossini*, comparaţia dintre italieni şi francezi, Stendhal observă chipul în care aceştia din urmă cultivă deopotrivă gloria armelor şi pe aceea a literelor, în aşa fel încît numele luptei de la Marengo a putut deveni tot atît de celebru ca acel al lui Voltaire. Îndată ce trei francezi se găsesc laolaltă, adaugă Stendhal, adică îndată ce se găseşte în societate, francezul ar fi atît de preocupat de vanitate, adică de dorinţa de a plăcea, de a recolta lauda sau aprobarea, încît, atunci cînd nu se gîndeşte la succesul probabil al unui calambur, este stăpînit totuşi de prudenţă sau de preocuparea de sine. Vesel din fire, francezul nu se abandonează niciodată veseliei sale, fără rezerve. „Societatea" este, pentru el, cea dintîi dintre preocupările

lui. Adîncimea vieţii interioare s-ar resimţi. Poporul francez, conchide Stendhal, „este cel mai spiritual şi cel mai agreabil, dar cel mai puţin muzical". În acelaşi sens, generalizează autorul în alt loc al aceleiaşi cărţi: „În Franţa, pictorul şi muzicianul găsesc locul tuturor pasiunilor ocupat de teama abaterii de la miile de convenienţe care îl preocupă". Călătorind ca turist în Franţa, dar atingînd la un moment dat Geneva, pe care o intercalează în relaţiunea sa de călătorie, el opune tristeţii şi gravităţii calvine a genevezilor ceea ce i se pare a fi „fondul caracterului francez, vesel, satiric, batjocoritor, libertin, cavaleresc, zăpăcit *(etourdi)*". O verificare a acestui contrast îi vine din faptul că, dintre toţi autorii francezi, genevezii ar prefera tocmai pe acei opuşi felului mai general de a fi al francezilor, moraliştii „emfatici, rezonabili şi trişti: Nicolle, de Bonald, Bossuet, Bourdaloue, Abadie". Veselia franceză ar fi totuşi limitată de frica de ridicol, mai cu seamă în părţile de nord ale Franţei. „Singura primejdie pentru un francez, ni se spune în *Rome, Naples et Florence,* este ridicolul, pe care nimeni nu îndrăzneşte să-l braveze la nord de Loira". Această continuă supraveghere de sine anulează atît de puternic în francezi spontaneitatea naturii, încît *Memoriile unui turist* citează cu interes vorba englezului spiritual şi mizantrop, Hazlitt, care pretindea că „la Paris felul natural de a fi nu mai există nici măcar la copiii de opt ani". Cum Stendhal nu este un observator sistematic, ci un amator de psihologie şi un impresionist, se pot semnala şi unele contradicţii în diagnozele sale. Astfel, pe cînd, în 1812, observa, pe malurile Niemenului, trupele formate din atîtea naţionalităţi ale lui Napoleon, cu preocuparea de a verifica doctrina temperamentelor a lui Cabanis, el credea a putea identifica temperamentul sanguin în conaţionalii săi francezi. Stendhal n-a pus însă niciodată de acord această observaţie despre firea cu reacţii prompte şi puternice a francezului sangvin cu felul de a fi al aceluiaşi om, după cît se pare atît de preocupat să se conducă în vederea succesului social şi, prin urmare, atît de stăpînit.

Caracterul şi temperamentul italian nu alcătuiesc numai o piesă utilă pentru delimitarea celui francez, aşa cum s-a văzut mai sus. Ele sînt studiate şi pentru ele însele. Ba chiar acestora le consacră Stendhal partea cea mai întinsă a preocupărilor sale de psihologie a popoarelor, în opere ca *Histoire de la peinture en Italie*, *Rome, Naples et Florence*, *Promenades dans Rome*, *Vie de Rossini*, apoi în nenumărate locuri ale *Corespondenţei* sale. Stendhal a fost un mare admirator al caracterului italian, al energiei, pasionalităţii şi originalităţii sale. În 1817, pe cînd se afla în Italia, el se gîndeşte să scrie o *Istorie a energiei în Italia* şi proiectul i se pare atît de înaintat, încît el îi comunică lui Romain Colomb că noua sa operă ar fi terminată. Din lucrarea proiectată nu ne-a rămas însă decît scrisoarea din 24 noiembrie 1817, unde, după metoda sa generală, el face să derive temperamentul durabil al italienilor din anumite împrejurări hotărîtoare ale trecutului lor.

„În evul mediu, scrie Stendhal, seniorii Europei striveau domeniile lor şi erau striviţi la rîndul lor de regi, de pildă de Ludovic al XI-lea. Energia nu putea deci să ia naştere decît în cîteva centre de seniori feudali sau în rege, oameni slăbiţi prin bogăţie. — În Italia, toate caracterele ardente, toate spiritele active erau în chip inevitabil atrase să-şi dispute puterea, această voluptate delicioasă, superioară tuturor celorlalte pentru nişte oameni bănuitori sau, cel puţin, mai durabilă. Milano, Geneva, Florenţa, Rimini, Rubino, Siena, Plesenţa şi douăzeci de alte cetăţi erau devorate de flăcările facţiunilor. Cetăţenii sacrificau cu bucurie ambiţiei lor politice grija intereselor particulare şi apărarea a ceea ce noi numim drepturile civile. De aici, eternul conflict între familiile puternice, a căror istorie domestică este atît de ciu-

dată, lupta violentă a partidelor, lunga înlănţuire a răzbunărilor, surghiunurilor, catastrofelor. — Iată focarul care a produs războaiele interminabile şi nemiloase dintre un oraş şi altul, de pildă dintre Siena şi Florenţa, Pisa şi Florenţa etc. Aceeaşi împrejurare explică invaziile străine ale popoarelor care, înarmate de un rege, puteau înfrînge cu uşurinţă micile oraşe învrăjmăşite. Căci, să n-o ascundem, împreună cu energia, evul mediu a lăsat în Italia obişnuinţa funestă a urii. Acolo, în climatul fericit al Italiei, această pasiune calamitoasă, izbucneşte în toată forţa ei. Tiraniile bănuitoare, slabe şi crude, care guvernară Italia între 1530 şi 1796, au schimbat prudenţa medievală într-o sumbră neîncredere. —De aceea, prima calitate a unei inimi italiene, cînd n-a fost redusă la stupiditate prin bigotism sau tiranie, este energia; a doua, neîncrederea bănuitoare; a treia, voluptatea; a patra, ura . . .".

Dacă energia este calitatea dominantă a unei mari personalităţi, se înţelege de ce „vegetaţia umană este mai puternică aici „decît oriunde aiurea". Intensitatea pasiunilor imprimă un format mare oricărui individ. „Nu există nimic strîmt sau josnic în modul de a se comporta al unui cizmar şi, dacă mîine soarta i-ar trimite o mare avere, cizmarul n-ar fi de loc deplasat în societatea cea mai înaltă". Nenumărate sînt pasajele în care Stendhal revine, cu o admiraţie care nu osteneşte, asupra energiei şi pasionalităţii italiene. Criminalitatea este, pentru autorul *Preumblărilor în Roma*, care nu dispreţuia să-şi uimească uneori cititorul, o manifestare a aceleiaşi energii admirate în caracterul italian. Vorbind despre crimele atît de des comise de către transteverinii romani, Stendhal recunoaşte în ele semnul „calităţii care lipseşte mai mult veacului al XIX-lea", veac fără voinţă, energie şi caracter. Iată însă pe italieni! Nimic vag şi nimic afectat în sentimentele şi comportările lor. Totul este sincer şi direct. Nimic nu stînjeneşte manifestarea liberă a pasiunii, nici falsa pudoare, nici convenienţele sociale. O tînără mamă nu se sfieşte să declare, în faţa fiicelor ei, în legătură cu un bărbat: „Ah, iată unul care era făcut pentru mine: ştia să iubească în adevăr". Felul simplu şi natural de a se comporta face pe fiecare italian să exprime ceea ce simte sau gîndeşte în chiar momentul în care simţirea sau gîndirea se constituie în sufletul lui. Impulsivitatea mînioasă a italianului este deci notată de mai multe ori. Dar această impulsivitate, îndată ce se consumă, nu mai lasă nici o urmă, încît Stendhal are prilejul să observe, împreună cu exploziile mîniei, bogate în invective, perfecta bonomie a caracterului italian, mai ales în nord, la Milano. Conducîndu-se prin impulsul pasiunilor sale, italianul este dispreţuitor de modele; reacţiile opiniei generale îi sînt indiferente; vanitatea îi este străină. Un cunoscător al caracterului italian, generalul Bubna, putea deci să pronunţe vorba de spirit: „Femeile franceze se privesc între ele; italiencele privesc pe bărbaţi". Senzaţia prezentă stăpîneşte în asemenea măsură pe italian, nepăsarea lui faţă de convenienţe este atît de mare, încît libertatea moravurilor devine izbitoare în Italia. Legăturile dintre bărbaţi şi femei, în afară de căsătorie, nu sînt niciodată ascunse şi apariţia unei femei în societate, împreună cu amantul ei, nu surprinde pe nimeni. Libertatea moravurilor trece şi în felul de a se exprima al italienilor. Niciodată ei nu recurg la locuri comune; deprinderea de a repeta vorbele altora i-ar plictisi. Totdeauna dispuşi să exprime idei personale, ei nu aruncă peste părţile urîte ale vieţii un văl milostiv, încît respectul adevărului în expresie este o altă trăsătură remarcată de Stendhal în observaţiile sale asupra caracterului roman. În legătură directă cu impulsivitatea pasională stă veselia italiană, pe care psihologul ţine s-o deosebească de uşoara veselie a francezului meridional, un tip sangvin. „Veselia italiană are caracterul unei furii", scrie Stendhal. În acelaşi loc el notează

hohotele de rîs timp de ceasuri întregi care au stăpînit o societate, pînă la ivirea senzaţiilor inconfortabile, în timpul lecturii unor sonete nu tocmai decente. Dar împreună cu această veselie nestăpînită, se observă şi concentrarea tăcută şi sumbră, acea gravitate remarcabilă printre tinerii milanezi, pînă şi printre foarte tinerele eleve ale unei şcoli de dans. Am mai subliniat, în observaţiile lui Stendhal, aceea despre frecvenţa şi intensitatea sentimentelor de ură încercate de sufletul italian. Perfidia în ură mai menţinuse încă, pînă într-o epocă apropiată de data însemnărilor sale, după cum ni se afirmă, obiceiul administrării aşa zisei *acqua tofana*, teribilul preparat din care ingurgitarea a cîtorva picături în fiecare săptămînă ucidea pe cineva în timpul unui an sau doi. Era o armă împrumutată arsenalului medieval şi renascentist, care mai cunoştea cuţitul otrăvit pe o parte, acela care putea să învenineze numai o jumătate din piersica împărţită cu altcineva, apoi inelul legat cu o otrăvită gheară metalică, a cărei atingere, într-o mulţime, ucidea îndată pe adversarul urît sau pe femeia dispreţuitoare sau infidelă etc. Caracterul italian împrumută o anumită direcţie credinţei sale religioase. „Italianul adoră pe Dumnezeu, scrie Stendhal, cu aceeaşi fibră care îl face să-şi idolatrizeze iubita şi să iubească muzica". Evident, la Roma, religia este mai cu seamă practică rituală; morala, ca una care ar putea conduce la examenul personal (un principiu protestant!), este disociată de religie. Asocierea religiozităţii cu toate pasiunile, cu toate răzbunările nu este de neconceput pentru italian. În sud, la Neapole, religiozitatea ia o formă atît de superstiţioasă, încît frica de diavol şi credinţa în miracole nu este de loc rară printre napolitani, chiar printre acei care vor să treacă drept spirite raţionaliste, *des esprits forts*. Dar chiar în regiunile nordice ale peninsulei, tot ce se întîmplă este atribuit miracolelor, şi superstiţia generală rezervă o mare influenţă şi putere preoţilor, care abuzează de această înclinaţie a mentalităţii italiene. În sfîrşit, în firea italianului din sud şi împreună cu toţi călătorii vremii, Stendhal nu uită să amintească nici de renumitul *dolce far niente*, expresia proprie regiunii pentru acea putere a tentaţiilor actuale, pentru acea aplecare către voluptate, care ar alcătui o trăsătură mai generală a firii italiene. Interesul portretului italian schiţat de Stendhal, în care observaţia mai nouă ar avea de rectificat sau de infirmat atîtea trăsături, stă mai cu seamă în faptul de a ne arăta cum răsfrîngea firea şi moravurile italiene un călător romantic. Nu rareori, urmărind cum se constituie acest portret, el ni se pare mai semnificativ pentru poziţiile proprii pictorului, decît pentru luminarea modelului.

Multe reflecţii a consacrat Stendhal şi firii şi împrejurărilor engleze. În 1817, cînd debarcă pentru întîia oară în Anglia, el notează în *Jurnalul* său: „Emoţia pe care am încercat-o acum un ceas, ajungînd la Brighton, a fost tot atît de forte ca şi aceea pe care am simţit-o acum şase luni, intrînd în Neapole. Găseam acolo frumuseţile naturii, lucrînd asupra mea în ciuda moravurilor sclerozate. Aflu aici libertatea afirmîndu-se prin toate nenorocirile unui stat ruinat". Totuşi, cu prilejul unei noi călătorii, în 1826, scriindu-i lui R. Colomb, sub data de 14 august, Stendhal are prilejul să limiteze entuziasmul său pentru libertăţile engleze. Scrisoarea aceasta este unul din textele cele mai importante pe care Stendhal le-a consacrat cunoaşterii Angliei şi oamenilor săi. Se observă aci, mai întîi, influenţa mondială a Angliei care n-a încetat să crească din timpul lui Cromwell. Englezii sînt fabricanţii lumii. Mai departe se observă însă marea putere pe care continuă s-o deţină proprietarii de pămînt. Aceştia, cînd au o rentă de trei sau patru mii de lire sterline, sînt şi judecători de pace, ceea ce dă justiţiei engleze un caracter de clasă. O trăsătură care se accentuează prin împrejurarea că impozitele judecătoreşti sînt atît de ridicate,

încît nimeni nu poate începe un proces dacă n-are 25 livre sterline în buzunar. Neajunsul acesta nu este temperat decît de oroarea de publicitate a aristocraţiei sau de impresia procurorului care poate porni un proces, socotit just, cu speranţa că partea condamnată îi va plăti, pînă la urmă, cheltuielile procesului. Lipsa mijloacelor, într-o societate în care distribuţia bunurilor este atît de inegală, obligă pe orice englez care n-are o rentă de 800 livre să muncească. Englezii sînt victime ale muncii, scrie Stendhal. O lege specială a interzis obiceiul de a sili pe copiii sub cincisprezece ani să lucreze douăsprezece ore pe zi. „E greu de închipuit că o naţiune în asemenea măsură sacrificată *(victime)* prin muncă să aibă răgazul necesar spiritului, adică considerării nuanţelor care separă ideile, şi micilor diferenţe dintre evenimente". Ceea ce dă cheia cunoaşterii Angliei este însă situaţia specială a aristocraţiei. Fiecare „pair" este întreţinut cu mari cheltuieli de către naţiune. Este adevărat că un duce de Wellington, un marchiz de Anglesea, un lord Exmouth au adus servicii, dar totdeauna numai în războaie întreprinse pentru interesul aristocraţiei, deci împotriva poporului. Pentru a sluji aristocraţia, primul-ministru Pitt a triplat datoria publică, datorie care în 1826 absorbea două treimi din impozite. Nevoia de a plăti pe acestea din urmă aprinde încă mai mult febra de activitate în Anglia, unde rari sînt muncitorii care să nu lucreze douăsprezece sau cincisprezece ore pe zi. Acest popor muncitor, constrîns să lucreze pentru aristocraţia lui atît de costisitoare, este un popor trist. Liber în singura zi a duminicii, religia îl obligă pe muncitorul englez la exerciţii religioase şi la austeritate. Duminica este, în Anglia, ziua cea mai tristă a săptămînii. Clerul anglican şi cel metodist, beneficiind de mari venituri, menţin pe englezi într-o pietate sumbră, într-o dispoziţie funebră, pe care o adînceşte rigoarea climatului. Totuşi, pînă la eliberarea Statelor Unite, în 1783, Anglia trecea drept ţara cea mai liberă a lumii, graţie libertăţii presei şi a instituţiei juriului, şi este posibil ca aceste libertăţi să înăbuşe pînă la urmă abuzul aristocratic şi superstiţia. Anglia, adaugă Stendhal, va fi mereu citată ca o ţară a libertăţilor, dar „multe ţări, înainte de această epocă îndepărtată, vor fi mai libere decît ea".

Consideraţiile din scrisoarea către Colomb sînt baza tuturor generalizărilor cu care Stendhal revine asupra Angliei în alte părţi ale corespondenţei sale, apoi în *Preumblările în Roma*, în *Viaţa lui Rossini*, în *De l'Amour*. Tristeţea biblică a Angliei este mereu subliniată. De asemenea, utilitarismul ei, un aspect al eticii sale de mari muncitori. „Ori de cîte ori vorbeşti englezului de vreo descoperire interesantă, de vreo teorie sublimă, el îţi răspunde: La ce mi-ar putea servi ele astăzi? Îi trebuie deci o utilitate practică şi momentană. Constrînşi prin necesitatea de a munci neîncetat pentru a nu muri de foame şi de frig, oamenii clasei în care există spirit n-au nici un minut de dat artelor frumoase: iată mari neajunsuri". Şi revenind asupra procesului întreprins şi altă dată împotriva aristocraţiei şi cercurilor conservatoare, Stendhal face răspunzătoare de înapoierea spirituală a Angliei „aspra şi barbara muncă, aceea care, graţie aristocraţiei d-lui Pitt, apasă asupra bieţilor englezi timp de douăsprezece ore pe zi". Asprul rechizitoriu aminteşte întrucîtva pe acel pe care-l vor face Marx şi Engels în pagini consacrate caracterizării societăţii engleze. Stendhal cunoaşte bine probitatea, bunele maniere, siguranţa caracterului englez, dar în acelaşi timp orgoliul care îi face pe englezi să creadă că lucrurile nu se cuvine să se întîmple în alte părţi ale lumii altfel decît în Anglia.

Multe consideraţii sînt consacrate ipocriziei şi timidităţii orgolioase a englezului, apoi tristeţii de extracţie religioasă, poate mai puternică în Scoţia decît la Londra. Revenind într-o duminică de la biserică, un scoţian spunea prietenului său

francez: „Să nu umblăm aşa de repede, am putea avea aerul că ne plimbăm". Iată un interesant accent al ipocriziei engleze, al renumitului *cant*, pe care nu-l egalează decît soarta de exploatare pe care aristocraţia engleză, afirmînd principiile ei religioase, o face nefericitului ţăran irlandez: „Prin legi, regulamente, contraregulamente şi prin suplicii, scrie Stendhal în *De l'Amour*, guvernul a introdus în Irlanda cartoful, şi populaţia irlandeză depăşeşte cu mult (în mizerie) pe aceea din Sicilia; au fost colonizate cîteva milioane de ţărani degradaţi şi prostiţi, zdrobiţi de muncă şi mizerie, trăind, timp de patruzeci sau cincizeci de ani, o viaţă nenorocită prin mlaştinile bărtînului Erin, dar plătind cu regularitate dijma. Cu vechea lor religie păgînă, nenorociţii aceştia ar fi fost fericiţi; dar nu, ei au trebuit să adore pe sfîntul Patrick. În Irlanda nu se văd decît ţărani mai nenorociţi decît sălbaticii. Numai că, în loc de o sută de mii, cîţi ar fi fost în starea de natură, ei sînt (acum) opt milioane, care fac să trăiască în bogăţie cinci sute de absenţi la Londra şi Paris".

În alte părţi ale scrierilor sale, de pildă în *De l'Amour*, Stendhal îmbogăţeşte portretul englezului cu noi trăsături, vorbind despre frumuseţea mişcătoare a tinerei engleze, dar şi de lipsa ei de originalitate, de puţinele ei „idei interesante", de oroarea ei de vulgaritate, de despotismul modei în sufletul ei, de conformismul şi prudenţa tuturor, ale femeilor şi ale bărbaţilor. Aceste caracterizări sînt urmărite deci în două planuri; ele opun burgheziei puritane, industrioase, triste şi încovoiate de muncă imaginea unei aristocraţii, stăpînită de un nelimitat orgoliu, folosind poziţiile ei în detrimentul restului naţiunii. Nicăieri, în pictura nici uneia din naţiunile pe care le-a studiat, Stendhal n-a pus mai viu în lumină contrastul claselor şi realitatea exploatării sociale. Acest portret este mult mai puţin generalizator ca în alte împrejurări, mult mai legat de momentul care a furnizat materialul observaţiilor consemnate de portretist.

Dar, poate, dintre toate portretele naţionale pe care le-a schiţat Stendhal, acel care datează în mai mare măsură, acela mai legat de epoca lui şi care, în această calitate, surprinde mai puternic astăzi este portretul germanului. Întemeiat pe observaţiile ofiţerului şi funcţionarului napoleonian în vremea rezidării lui la Berlin, Brunswick, Viena, Hamburg, Dresda, Iugolstadt, Konigsberg, Gottingen, Ems şi în alte localităţi, unde n-a mai revenit niciodată în epoca maturităţii sale, portretul germanului la Stendhal este unul din cele mai convenţionale pe care le-a făcut vreodată. Omul german văzut aici este asemănător cu acel desemnat de Balzac în *Cousin Pons*; el este „le bon Allemand" al atîtor romantici, al doamnei de Staël şi al lui Gérard de Nerval. Împreună cu cea dintîi din aceştia, Stendhal vede în „entuziasm" una din trăsăturile cele mai tipice ale caracterului german. „În acest popor dezbinat şi împărţit, scrie psihologul din *De l'Amour*, există un fond de entuziasm dulce şi tandru, mai degrabă decît ardent şi impetuos". În *Istoria picturii în Italia*, germanii îi apar autorului ca o „naţiune sentimentală şi fără energie". Sentimentul, mai ales sentimentul iubirii este pentru german ca „o virtute, ca o emanaţie a divinităţii, ca ceva mistic. Acest sentiment nu este viu, impetuos, gelos şi tiranic ca în sufletul italian. El e mai degrabă profund şi seamănă cu iluminismul (mistic)".

În altă parte, autorul remarcă înclinaţia germanilor de a se exalta prin meditaţie. „Tinerii germani pe care i-am întîlnit, scrie Stendhal în *De l'Amour*, sînt crescuţi în mediul sistemelor pretinse filozofice, care nu sînt decît o poezie obscură şi rău scrisă, manifestînd însă, sub raportul moral, sublimitatea cea mai înaltă şi mai sfîntă. Mi se pare că germanii n-au moştenit din evul mediu republicanismul şi pumnalul italienilor, ci o puternică dispoziţie către entuziasm şi bunăcredinţă. Din pricina

aceasta, la fiecare zece ani, ei au un alt om mare care trebuie să anuleze pe toţi cei pretendenţi: un Kant, un Schelling, un Fichte". Dacă italianul este totdeauna mişcat de pasiuni, de ură şi iubire, iar francezul de vanitate, resortul sufletului german este imaginaţia care îl face, îndată ce se eliberează de interesele sociale cele mai clare şi de nevoile elementare ale subsistenţei, să se consacre filozofiei, adică „unei nebunii dulci, amabile şi, mai ales, fără fiere". Aplecarea spre formele ceremonioase, sfidînd ridicolul, este de asemeni observată. În fine, încă din notele din *Rome, Naples et Florence*, pătrunzătorul observator remarcă puterea germanului de a intra în forme variate de viaţă, ceea ce în altă parte numeşte el „lipsa de caracter a germanilor", facultatea care îl face, „în loc să raporteze totul la sine, să raporteze totul la alţii, aşa încît devine asirian citind o istorie a Asiriei şi spaniol sau mexican cînd citeşte aventurile lui Cortez. Cînd începe să reflecteze, toată lumea are dreptate în ochii săi: un motiv pentru care, după ce visează douăzeci de ani în şir, nu ajunge la nici o concluzie".

Este incontestabil că portretul german al lui Stendhal este mai ales acel al germanului romantic, adică al unui om sentimental, meditativ şi ceremonios, aşa cum a existat printre intelectualii din micile centre provinciale, la Iena sau la Heidelberg, laboratoarele propriu-zise ale romantismului german. Chiar cea din urmă dintre trăsăturile stabilite, puterea germanului de a intra în forme şi tipuri diferite de viaţă, care corespunde renumitului *Einfühlung*, puterea de proiectare simpatetică în forme eterogene, cu concluzia posibilă a unei carenţe a caracterului propriu, pe care romantismul a teoretizat-o cu deosebită predilecţie, se încadrează în acest curent de cultură. Germanul stendhalian este micul burghez german din ultima epocă a feudalităţii. Acest portret sub care Europa şi-a reprezentat multă vreme firea germană a fost foarte perseverent, deoarece îl mai regăsim încă în *Jean-Christophe* al lui Romain Rolland, dar el nu se mai potriveşte de loc cu germanul epocii imperialiste, al epocii lui Bismarck şi a lui Wilhelm al II-lea, al metropolelor, al marii industrii şi al comerţului mondial şi cu atît mai puţin al Germaniei hitleriste, sistematizînd delirul ei sîngeros.

Oricît de depăşite, în atîtea din trăsăturile lor, ar fi portretele celor patru naţiuni europene pe care le-a cunoscut mai bine, al francezilor, italienilor, englezilor şi germanilor, ele nu sînt mai puţin caracteristice pentru lărgimea de orizont a autorului lor, pentru felul inteligenţei sale şi natura curiozităţii lui, pentru cunoaşterea criteriilor sale de apreciere, pentru simpatiile şi repulsiile lui. Portretele naţionale ale lui Stendhal sînt, aşadar, elemente revelatoare ale propriei lui psihologii.

5. DESPRE IUBIRE

A fost nevoie de toate capitolele anterioare pentru a aşeza în sfera lor de preocupări consideraţiile cuprinse în cartea *De l'Amour*. Opera este mai întîi o lucrare. de ideologie. Publicînd, în 1815, renumitele sale *Eléments d'idéologie*, Destutt de Tracy le încheie cu un capitol, rămas de altfel neterminat, asupra problemelor iubirii Nu este de loc improbabilă ipoteza că, oprindu-se asupra aceluiaşi subiect, Stendhal a dorit să reia şi să completeze ceea ce rămăsese numai schiţat în opera maestrului atît de apreciat al tinereţii sale. În mai multe părţi ale lucrării lui, Stendhal a înfăţişat-o ca pe un capitol al analizei conştiinţei, cu singura deosebire că, pe cînd ideo-

logii, inspiratorii săi, supun acestei operaţii viaţa intelectuală a omului, discipolul lui doreşte să-i supună sentimentul dragostei. „Dacă ideologia, scrie Stendhal, este o descriere detaliată şi minuţioasă a ideilor şi a tuturor părţilor care le compun, cartea de faţă este o descriere detaliată şi minuţioasă a tuturor sentimentelor care compun pasiunea numită iubire". Metoda sa va fi analitică. „Cartea care urmează, precizează autorul, explică în chip simplu, conform raţiunii şi, pentru a spune astfel, în mod matematic, diferitele sentimente care se succed şi a căror totalitate se numeşte pasiunea iubirii". Uneori categoria *ideologie* este înlocuită prin aceea de *fiziologie*, un cadru adeseori folosit de scriitorii post-ideologici din vremea Restauraţiei şi de mai tîrziu, pînă cînd H. de Balzac dă capodopera genului, o dată cu a sa *Physiologie du mariage*. *De l'Amour* va fi deci nu numai o „ideologie", dar şi o „fiziologie a iubirii" şi nu numai în înţelesul figurat, pe care îl păstrează la unii din predecesorii şi urmaşii săi, dar şi într-un înţeles mai propriu.

Opera este apoi un jurnal intim, în care se împletesc observaţiile despre sine cu observaţiile despre alţii, despre caractere şi moravuri ale unor oameni şi naţiuni străine, culese din bogatul tezaur al călătorului şi cosmopolitului. Din acest punct de vedere *Despre iubire* intră în aceeaşi categorie cu opere precum *Roma, Neapole şi Florenţa*, *Preumblările în Roma*, *Memoriile unui turist* etc. Preocuparea de a citi în sine însuşi, foarte vie în toate aceste scrieri, ca şi în *De l'Amour*, îl face să întîlnească şi să exprime unul din conceptele sale cheie: *egotismul*, un cuvînt împrumutat vocabularului englez şi care desemnează deprinderea de a se examina şi arta de a se zugrăvi pe sine. Cum puteau merge oare împreună această tendinţă şi orientarea corespunzătoare dată scrierii sale cu veleitatea de a face din ea un capitol al analizei conştiinţei sentimentale a omului? Stendhal nu a omis problema: „Forma pe care am adoptat-o poate fi învinuită de egotism, scrie el. Unui călător i se îngăduie să spună: „Am fost la New York, de acolo m-am îmbarcat pentru America de sud, am urcat pînă la Santa-Fe-de-Bogota etc.". Călătorul nu va fi acuzat că-i place să vorbească despre sine şi i se vor ierta toţi aceşti *eu* şi *al meu*, pentru că ei răspund chipului celui mai clar şi mai interesant de a povesti ce a văzut". Dar analistului iubirii? Întrucît opera sa este, într-o mare măsură una de călătorii, procedeul vorbirii la persona întîi este scuzabil. Totuşi, pudoarea filozofică va învinge pînă la urmă. Notînd o tendinţă foarte generală a scrisului său, Stendhal va mărturisi rezerva sa metodică: „Fac toate sforţările posibile pentru a fi uscat (sec). Doresc să impun tăcere inimii mele care crede a avea multe de spus. Tremur totdeauna de teama de a nu fi transcris decît un suspin, acolo unde credeam că am notat un adevăr". Metoda a fost aplicată cu consecvenţă, dar opera nu şi-a pierdut orice transparenţă. Începînd s-o scrie de la sfîrşitul anului 1819 şi terminînd-o la mijlocul anului următor, cartea *Despre iubire* este nutrită din toate amintirile amorului nefericit pentru Matilda Viscontini, soţia despărţită de soţul său, generalul de origine poloneză, Jean Dembowski. Întreţinînd o legătură notorie cu poetul şi patriotul italian Ugo Foscolo, doamna Dembowski, „Matilda" jurnalului, manifesta o rezervă severă pentru noul ei adorator, care trebuia să se mulţumească cu simpla permisiune de a se înfăţişa în salonul ei de două ori pe lună. În aceste împrejurări şi folosind un procedeu mai general al spiritului său, scriitorul evocă experienţele erotice mai vechi şi mai noi şi caută să le înţeleagă ca un filozof, fără să anuleze totuşi temelia de impresii personale ale generalizărilor lui. Din cînd în cînd, scriitorul însuşi apare în scenă sub numele unui Lisio Visconti, Salviati, Delfonte ş.a., după cum Matilda devine Leonora. Operă de analiză şi memorial de călătorie, eseul *Despre iubire*

conține și pagini de jurnal intim. Cîteva din cadrele în care își închidea ideile revin astfel în această nouă operă a lui Stendhal.

Publicată în 1822 în două mici volume, opera nu a atras de loc atenția contemporanilor. Nici punerea ei din nou în vînzare, în 1833, n-a izbutit s-o impună interesului general. Autorul și-a învinuit epoca, vorbind despre atitudinea ei practică și pozitivă, despre lipsa ei de sensibilitate, frîngînd o săgeată, cu această ocazie, împotriva burgheziei vremii. Într-un proiect de prefață, scris probabil în 1826, dar publicat abia în ediția postumă din 1853, Stendhal exprimă, în legătură cu soarta făcută cărții sale, antipatia pe care o nutrea împotriva cercurilor financiare și industriale ale vremii:

„În ciuda multelor griji de a fi clar și lucid, nu pot face miracole; nu pot să dau urechi surzilor și ochi orbilor. Astfel, oamenii bogați și joviali, care au cîștigat o sută de mii de franci în anul care a precedat momentul deschiderii acestei cărți, trebuie s-o închidă repede, mai ales dacă sînt bancheri, manufacturieri, industriași respectabili, adică oameni cu idei eminamente pozitive. Cartea de față ar fi mai puțin neinteligibilă pentru acei care ar fi cîștigat bani la bursă sau la loterie. Un astfel de cîștig poate să se întrunească cu obișnuința de a petrece ceasuri întregi în reverie și de a degusta emoția produsă de un tablou de Proud'hon, de o frază de Mozart sau de o anumită privire a femeii la care te gîndești adesea. Nu astfel își pierd însă timpul oamenii care plătesc două mii de lucrători la sfîrșitul fiecărei săptămîni; spiritul acestora este totdeauna întins către util și pozitiv. Visătorul despre care vorbesc este omul pe care aceștia l-ar urî mai mult, dacă timpul le-ar îngădui-o; el este acela pe care le-ar plăcea mai mult să-l ia ca țintă a glumelor lor. Industriașul milionar simte în chip confuz că un astfel de om stimează mai mult o cugetare decît un sac de o mie de franci".

Este vorba de același fenomen al sfîșierii „raporturilor idilice", pe care îl vor caracteriza Marx și Engels într-o pagină celebră a *Manifestului comunist*. Și mai tîrziu, în ultimul proiect de prefață, Stendhal revine cu noi considerații asupra neînțelegerii de care s-a izbit cartea sa. De data aceasta, el caută s-o pună în legătură cu forma de guvernămînt a Franței contemporane, responsabilă de a fi alterat vechiul fond al caracterului francez, veselia și aptitudinea sa pasională, înlocuită cu grava demnitate engleză, modelul tuturor burgheziilor liberale mai noi:

„Schimbarea îngrozitoare care ne-a precipitat în plictiseala actuală și care face de neînțeles societatea din 1778, astfel precum o găsim în scrisorile lui Diderot către domnișoara Voland, iubita lui, sau în memoriile doamnei d'Epinay, ne obligă să cercetăm care din guvernămintele noastre succesive a ucis printre noi facultatea de a se înveseli, apropiindu-ne de poporul cel mai trist din lume. Nu ne pricepem cel puțin să copiem parlamentul și onestitatea partidelor lui, singurul lucru posibil născocit de ei. În schimb, cel mai stupid dintre tristele lui concepții, spiritul de demnitate, a înlocuit vechea noastră voioșie franceză, care nu se mai găsește decît în cele cinci sute de baluri ale periferiei pariziene și în sudul Franței, îndată ce trecem de Bordeaux".

Textul acesta datează, după cum ne asigură Colomb, din 1832, prin urmare dintr-un moment în care entuziasmul autorului pentru regimul lui Ludovic-Filip se răcise, momentul lui *Lucien Leuwen*. Încetînd să mai adere cu epoca în care de altfel scrierile sale nu trezeau nici un ecou, lui Stendhal îi place să evoce vechea Franță, prezentă numai în temperamentul și obiceiurile poporului. Din multiseculara tradiție a Franței, el ar fi putut aminti o lungă serie de scrieri consacrate psihologiei

iubirii, de la *Le Roman de la Rose* al lui Guillaume de Lorris şi Jean de Meung pînă la *Clélie* a domnişoarei de Scudery cu renumita sa *Carte du Tendre* şi pînă la nenumăratele încercări de geografie galantă care i-au urmat acesteia. *De l'Amour* se situează pe aceeaşi linie a dialecticii erotice, numai că spiritul care o inspiră nu mai este acel al cavalerismului medieval sau al galanteriei preţioase, ci al analizei psihologice mai noi.

Autorul începe prin a distinge patru tipuri ale iubirii: *iubirea-pasiune*, *iubirea-gust*, *iubirea fizică* şi *iubirea din vanitate*. Fiecare din aceste feluri ale iubirii se specifică mai departe prin cele şase temperamente pe care le distinge împreună cu Cabanis: *sangvinul*, *biliosul*, *melancolicul*, *flegmaticul*, *nervosul* şi *atleticul*. Urmează o nouă specificare prin felurile regimurilor politice *(despotism asiatic*, *monarhie absolută*, *aristocraţie cu chartă*, *republică federativă*, *monarhie constituţională*, *stări revoluţionare)* şi prin caracterele naţionale *(francez*, *italian*, *german*, *englez*, *spaniol* etc.). Vîrstele omului şi particularităţile individuale intervin în fine să coloreze sentimentul iubirii în fiecare ins. Sistemul este deci schiţat în ansamblu, dar nu este realizat în fiecare din punctele lui. Intenţia sistematică rămîne mai mult o veleitate, interesul cărţii provenind nu atît din construcţia ei generală, destul de descusută, cît din ascuţimea observaţiei psihologice şi din ingeniozitatea generalizărilor sub care simţim necontenit experienţa personală a unui spirit pătrunzător şi sensibil.

Partea cea mai întinsă a lucrării este consacrată naşterii iubirii şi dezvoltării ei. Iubirea, ni se spune, începe prin admiraţie, continuă prin închipuirea unei plăceri şi prin speranţa realizării acesteia. Urmează procesul de cristalizare, un termen care s-a bucurat de o întinsă difuzare, dar care autorului i se părea atît de îndrăzneţ, încît el simte nevoia să-şi prezinte în acest punct opera drept simpla traducere a unui manuscris italian datorit fictivului Lisio Visconti. Ce este această cristalizare? O comparaţie ne-o va lămuri:

„În minele de sare de la Salzburg există obiceiul să se arunce în adîncimile lor părăsite o ramură desfrunzită de iarnă; după două sau trei luni, ea este scoasă plină de cristalizări strălucitoare: cele mai mici dintre ramificările ei, nu mai mari decît piciorul unui lăstun, sînt împodobite cu o infinitate de diamante, mobile şi lucitoare; ramura primitivă nu mai poate fi recunoscută. Ceea ce numesc cristalizare este acea operaţie a spiritului care scoate din tot ce i se înfăţişează descoperirea că obiectul iubit are noi perfecţiuni".

Cristalizarea este mai abundentă la civilizat decît la primitiv, pentru care nevoile practice ale vieţii îngustează răstimpul acordat cristalizărilor şi apropie momentul posesiunii. Pentru ca iubirea să nu se istovească, este nevoie de un nou mijloc de a fixa atenţia. Aşa apare îndoiala, cu exigenţa ei de a face ca semnele iubirii acceptate să se înmulţească. Intervine atunci a doua cristalizare, aceea pe care o produce dorinţa mereu mai intensă a posesiunii, speranţa de a o obţine sau teama de a o pierde. Momentul cel mai dramatic al iubirii este însă acela în care amantul înţelege falsitatea construcţiei sale sentimentale şi abate mase întregi ale cristalizărilor. Care este raportul dintre iubire şi frumuseţe? Stendhal execută în precizarea acestui raport o adevărată „revoluţie copernicană". Anticii credeau că iubirea este produsă de frumuseţe. Stendhal este de părere că frumuseţea este produsă de iubire. „Frumuseţea, scrie el, nu este decît făgăduinţa fericirii" [1]. Înfrîngerea vechii

---

[1] Maximă celebră pe care Stendhal o va relua în ediţia din 1825 a scrierii *Rome, Naples et Florence*, sub data de 28 octombrie 1816.

prejudecăţi este încă mai îndrăzneaţă. Frumuseţea este de fapt „detronată de iubire". Lucrarea cristalizării este oarecum independentă de frumuseţea trăsăturilor: „Alberic întîlneşte într-o lojă de teatru o femeie mai frumoasă decît iubita lui... adică ale cărei trăsături promit trei unităţi de fericire în loc de două (presupunînd că frumuseţea perfectă dă o cantitate de fericire exprimată prin numărul patru). Este oare de mirare ca Alberic să prefere trăsăturile iubitei lui, care-i făgăduiesc o sută de unităţi de fericire?". Detronarea frumuseţii este, în teoria lui Stendhal, unul din momentele cele mai caracteristice ale tipului de iubire pe care îl teoretizează, iubirea romantică sau, pentru a ne servi de propria clasificare a lui Stendhal, iubirea-pasiune. Dintre cele patru modalităţi ale iubirii, aceasta este singura pe care el o înţelege cu adevărat şi pe care o descrie ca filozof, înainte de a o întrupa în personajele romanelor sale. Iubirea-pasiune este aceea a Heloisei pentru Abélard; cînd ea se dezvoltă într-un temperament melancolic ea devine iubirea lui Don Carlos pentru regina Elisabeta, în drama lui Schiller. Ea este şi iubirea Juliei d'Etange, a domnişoarei de Lespinasse, a Sofiei lui Mirabeau, a lui Werther. Comparînd tipul uman al acesteia cu acel al lui Don Juan, dezvoltările lui Stendhal marchează afinitatea sa hotărîtă pentru cel dintîi:

„Iubirea în felul lui Werther deschide sufletul tuturor artelor, tuturor impresiilor dulci şi romantice, luminii de lună, frumuseţii pădurilor, aceleia a picturii, într-un cuvînt sentimentului şi degustării frumosului, sub orice formă s-ar prezenta, chiar sub o haină de aba. Ceea ce mă face să-i cred pe Wertheri mai fericiţi este faptul că Don Juan reduce iubirea la o întreprindere obişnuită. În loc de a modela ca Werther realităţile pe dorinţe, dorinţele lui Don Juan sînt imperfect satisfăcute de recea realitate, aşa cum se întîmplă în ambiţie, avariţie şi alte pasiuni. În loc de a se pierde în reveriile încîntătoare ale cristalizării, Don Juan gîndeşte ca un general la succesul manevrelor sale şi, într-un cuvînt, ucide iubirea în loc să se bucure mai intens de ea, aşa cum se crede de obicei".

A crezut oare Stendhal că iubirea-pasiune, către care se îndreaptă toate preferinţele sale, este forma proprie sentimentului iubirii în tradiţia occidentală? Primul ei monument este cuprins în poezia trubadurească şi în moravurile societăţii feudale a secolului al XII-lea. Desigur, pentru a marca descendenţa propriului său concept erotic din această veche formă a iubirii, Stendhal împrumută cîteva din capitolele cărţii sale din opera de curînd apărută a lui Raynouard despre poezia trubadurilor. Printre aceste capitole, unul tratează despre Codurile de amor ale veacului al XII-lea, adică despre acele prime încercări de raţionalizare ale sentimentului iubirii care vor deveni tradiţionale în Franţa şi a căror ultimă cristalizare literară va fi tocmai tratatul lui Stendhal. Linia tradiţională a iubirii-pasiune nu poate însă urca mai sus decît erotica medievală. În lumea antică, iubirea este exclusiv fizică, infidelă şi venală. Anticii, ni se lămureşte, „n-au avut niciodată ideea acelor sentimente sublime care, după treisprezece secole, au făcut să palpite sînul iubitoarei Heloise". Încă o dată, aşadar, îl vedem pe Stendhal studiind sentimentele oamenilor în legătură cu viaţa lor istorică. Modalitatea acestor sentimente nu mai apare analistului lor modern eternă, fixată o dată pentru totdeauna, imuabilă. Sentimentele se modelează după dezvoltarea societăţilor omeneşti şi după întreaga lor varietate în timp şi spaţiu. Iubirea antică este deci alta decît aceea medievală şi dacă, din aceasta din urmă, o ramură continuă să înverzească şi astăzi, autorul ne ajută s-o identificăm printre varietăţile naţionale moderne ale sentimentului iubirii. Iubirea-pasiune este, pentru Stendhal, aceea pe care a observat-o mai des în societatea italiană, aceea care cores-

punde temperamentului pasional al omului italian, energiei şi vehemenţei sale interioare. Să mai adăugăm că iubirea-pasiune realizează şi propriul ideal stendhalian al fericirii, aşa cum ne-au făcut a-l cunoaşte unele din paginile anterioare.

Prin urmărirea varietăţilor sociale şi naţionale ale sentimentului iubirii, Stendhal depăşeşte cadrul psihologiei în secolul XVIII care, studiind omul în general, procesul formării ideilor lui în afară de orice condiţionare temporală sau spaţială, se menţinea de fapt pe temeliile raţionalismului clasic. Reclamîndu-se de la psihologii secolului XVIII şi aparţinîndu-le de fapt, prin metoda analitică pe care o aplică, Stendhal îi părăseşte prin ideea sa mai bogată cu privire la om şi la natura vieţii sale sufleteşti. În imaginea stendhaliană despre om intră factori, determinări şi condiţii rămase necunoscute psihologilor veacului anterior, ca şi înaintaşilor clasici ai acestora. Această nouă icoană a omului este un rod al romantismului mai nou, căruia Stendhal i se alătură ca teoretician literar.

6. IDEILE ESTETICE ŞI LITERARE

Ideile estetice şi literare ale lui Stendhal alcătuiesc o altă consecinţă a poziţiilor sale filozofice. Deşi intenţia sistematică este cu totul străină scriitorului, care porneşte mai mult de la impresii decît de la principii, legătura dintre acestea, atunci cînd i se întîmplă să le formuleze, este totuşi vizibilă. Cititorul lui Stendhal va putea să nu observe identitatea de poziţii şi de metodă dintre scrieri precum micul tratat *Despre iubire*, *Istoria picturii în Italia* şi manifestul *Racine şi Shakespeare.* Psihologul este prezent şi în aceste din urmă scrieri, cu preocuparea sa de a analiza impresiile de artă, pentru a le reduce la elementele lor. Filozoful sensualist şi materialist, cugetătorul social convins de acţiunea regimurilor politice asupra faptelor de cultură, se manifestă şi cînd este vorba de a preciza acţiunea temperamentelor, a climatelor şi a guvernămintelor asupra fenomenelor artei.

O astfel de metodă şi rezultatele produse de ea trebuiesc apărate împotriva idealismului estetic neoclasic, aşa cum se formase în lucrările arheologice ale veacului anterior. Un Mengs, un Winckelmann stabiliseră conceptul unui frumos ideal, realizat de greci. Modernilor nu le rămînea decît să-l întrupeze în operele lor. Canova se conformase acestor îndrumări în sculpturile sale. Stendhal se înscrie însă împotriva unor astfel de concepţii. Frumosul grec, ne arată el, s-a format încetul cu încetul. El este un produs istoric, care a evoluat în legătură cu împrejurările de viaţă ale oamenilor care l-au produs. Cînd arta greacă, în epoca ei clasică, a creat capodoperele ei, filozofii au teoretizat-o ca pe un ideal etern. Filozofilor greci le-a lipsit simţul relativităţii istorice. Pentru a ilustra situaţia, Stendhal închipuie următorul apolog, împrumutat din Voltaire: „Un fir de iarbă vorbea cu sora lui: „Vai, surioară, văd apropiindu-se un monstru devorant, un animal înspăimîntător care mă striveşte cu picioarele lui largi. Gura îi este înarmată cu un rînd de coase ascuţite, cu care mă taie, mă sfîşie şi mă înghite. Oamenii spun că monstrul acesta este o oaie". Ceea ce le-a lipsit lui Platon, lui Socrates şi lui Aristot este faptul de a nu fi auzit această convorbire." Nevinovata şi gingaşa oaie este deci, pentru firul de iarbă, un monstru înspăimîntător. Poziţiile privitorului, interesele şi sensibilitatea lui determină aspectul şi valoarea obiectelor, adică felul lor de a fi simţite. S-ar putea oare ca lucrurile să se schimbe atunci cînd este vorba de obiectele artei? Este posibil un frumos

ideal și imuabil, pe care grecii să-l fi găsit dintr-o dată și pentru toți oamenii, pentru toate timpurile și toate meridianele? Filozofii și artiștii idealiști o cred adeseori, deși există atîtea motive să le opunem îndoiala noastră. Stendhal o va face printre cei dintîi, distingînd între frumosul antic și cel modern, produse ale unor împrejurări deosebite, care, dînd cîte o altă formă sensibilității omenești, o fac să ceară artei tot alte și alte aspecte.

Pentru a înțelege cum s-a format și care sînt caracterele frumosului grec, trebuie să ne gîndim la relativa lui primitivitate. La întrebarea: „Unde putem găsi pe vechii greci?" Stendhal răspunde: „Nu în colțul întunecat al unei vaste biblioteci, aplecați pe pupitre mobile încărcate cu o lungă serie de manuscrise prăfuite", ci cu o pușcă în mîini, în pădurile Americii, vînînd împreună cu sălbaticii din Uabas. Climatul este acolo mai puțin fericit; dar iată unde se găsesc astăzi Achilii și Herculii. Pentru niște oameni de pe această treaptă a civilizației, calitatea cea mai prețuită este forța, apoi tinerețea, „care promite o lungă folosire a forței". Iată însușirile care apar în reprezentările sculptorilor greci ai omului. Și cum forța și tinerețea bărbatului sînt apreciate în primul rînd de femei, urmează că „artiștii vor lua ca model pe acela care le va fi indicat de opinia femeilor." Stendhal nu este departe de ideea că un interes sexual se amestecă în admirația estetică. „La prima origine a sentimentului frumosului, întocmai ca în iubirea maternă, intră poate puțin instinct". În condițiile primitive de viață, înțelepciunea conducătorilor, prudența și justiția lor sînt însușirile cele mai apreciate. Statuarul grec le va reprezenta în imaginile zeilor. Nu putem urmări aci toate detaliile construcției stendhaliene. Ne mulțumim să consemnăm rezultatul. „Frumusețea antică este expresia unui caracter util". S-ar putea oare ca principiul să varieze cînd este vorba de frumosul modern? Împrejurările noastre de viață sînt altele decît acelea ale lumii vechi. Forța fizică, manifestată și apreciată în acțiuni războinice, a fost condiția înfloririi artistice și în alte etape ale istoriei, de pildă în Renașterea italiană. În introducerea *Istoriei picturii în Italia*, Stendhal face observația că între 1452 și 1492 s-au născut cei mai de seamă artiști ai Renașterii italiene: Leonardo da Vinci și Tizian, Giorgione și Michelangelo, Rafael și Andrea del Sarto, Giulio Romano și Correggio. În această vreme, Italia trece printr-o epocă de mari acțiuni militare. Este vremea în care peninsula devine cîmpul rivalității dintre francezi, spanioli și imperiali. Luptele dintre familiile domnitoare autohtone complică tabloul. „Marii pictori amintiți au fost contemporanii acestor evenimente. Leonardo execută portretul lui Carol al VIII-lea și Tizian pe al lui Bayard. Mîndrul Carol Quintul ridică penelul căzut al lui Tizian și-l face apoi conte al imperiului. Michelangelo fu exilat din patria sa printr-o revoluție și o apără, ca inginer, în memorabilul asediu pe care libertatea îl susține împotriva Medicișilor. Cînd căderea lui Ludovic îl izgonește din Milano pe Leonardo, acesta se duce să moară la curtea lui Francisc I. Giulio Romano fuge din Roma după prădarea ei în 1527 și conduce reclădirea Mantovei. Astfel, strălucitoarea epocă a picturii a înflorit în mijlocul bătăliilor și a schimbărilor de guvern". Forța a fost totdeauna terenul de cultură al frumuseții. Dar despre ce fel de forță poate fi vorba în vremea noastră? Care este varietatea producătoare a idealului modern al frumuseții? „În moravurile noastre, observă Stendhal, forța este spiritul însoțit de un grad foarte obișnuit de forță propriu-zisă. Grație armelor noastre, forța nu mai este o calitate fizică, ci mai de grabă curaj. Posedă forță spiritul care pune în mișcare armele tehnice. Mo-

dernii se bat destul de puţin. Horatius Cocles nu mai există printre noi. Marea forţă nu mai este utilă în bătălii . . . În 1763, spiritul lui Beaumarchais nu era oare o mare forţă? Dar Beaumarchais nu se bătea de loc". Idealul frumuseţii moderne va conţine deci o trăsătură spirituală, pe care cei vechi n-o cunoşteau şi nu ştiau s-o aprecieze. Stendhal se va aplica să detalieze caracterele frumuseţii moderne, printre care distingem: un spirit foarte viu, graţie în trăsături, o privire scînteind de inteligenţă, veselie, sensibilitate, aerul agil al tinereţii. Arta modernă se va conduce de acest ideal al frumuseţii, respingînd imaginaţia. Putem să admirăm statuia lui Meleagru în muzee, dar figura lui, într-o împrejurare modernă, ar fi judecată ridicolă şi greoaie. Reprezentările artei moderne ar putea face oare abstracţie de aceste orientări ale sensibilităţii noastre? Desigur că nu. Teoria frumosului ideal şi etern face parte dintre prejudecăţile absurde.

O aplicare a aceloraşi idei, în legătură cu unele discuţii literare ale vremii, a dat Stendhal în *Racine et Shakespeare*, un titlu care a apărut deopotrivă pe o mică broşură din 1823 şi în fruntea unui text ceva mai întins din 1825, provocat de intervenţia antiromantică, pronunţată la Academia Franceză, de Auger, secretarul perpetuu al acestei instituţii. Deşi, în 1823, romantismul francez nu produsese încă manifestele sale şi nu luase o conştiinţă limpede de sine, termenul începuse să circule şi problema se punea. Mişcarea avea deocamdată mai multă amploare în Italia, de unde Stendhal se înapoiase de curînd şi unde Manzoni dăduse cu prefaţa *Contelui de Carmagnola* şi cu *Scrisoarea către dl. Chauvet asupra unităţilor* (1829), primele documente ale noii mişcări. Manzoni afirmase principiul că orice literatură trebuie să fie naţională şi că a sosit vremea ca regulile pedante ale clasicismului să fie abandonate. Romantismul italian reţinea deci numai o parte din tendinţele varietăţilor lui engleze şi germane. În schimb, el era o mişcare conexată cu liberalismul politic, una din formele opoziţiei faţă de opresiunea austriacă, aceea care, susţinînd toate orînduirile vechiului regim, sprijinea şi expresia lor literară. Am văzut că prinţul Metternich se pronunţase pentru clasicism. Situarea politică a romantismului italian, mişcare îmbrăţişată de patrioţii liberali ai peninsulei, îl făcuse pe Stendhal să-l privească cu simpatie. Pînă să-şi dea seama că mişcarea va lua în Franţa forme legitimiste, paseiste şi religioase, Stendhal va deveni apologetul ei. Romantismul va fi pentru el o mişcare literară orientată împotriva trecutului, binevenită pentru acest motiv. Broşura din 1823 expune aceste poziţii:

„Romanticismul este arta de a prezenta popoarelor operele literare care, în starea actuală a obiceiurilor şi credinţelor lor, sînt susceptibile de a le da cea mai mare plăcere posibilă. Clasicismul, dimpotrivă, le prezintă literatura care le oferea cea mai mare plăcere cu putinţă străbunilor lor. Sofocle şi Euripide au fost eminamente romantici: ei dădură grecilor adunaţi în teatrele Atenei tragediile care, potrivit obiceiurilor morale ale acestui popor, potrivit religiei şi prejudecăţilor lor despre ceea ce alcătuieşte demnitatea omului, trebuiau să le procure maxima plăcere posibilă. A imita astăzi pe Sofocle şi Euripide şi a pretinde că aceste imitaţii nu vor face să caşte pe francezii veacului al XIX-lea, iată în ce constă clasicismul. — Nu ezit să susţin că Racine a fost romantic; el a dat marchizilor de la curtea lui Ludovic al XIV-lea o pictură a pasiunilor, temperată prin extrema demnitate care era pe-atunci la modă, şi care făcea ca un duce de pe la 1670, chiar în momentele revărsărilor celor mai tandre ale iubirii părinteşti, să nu uite, adresîndu-se fiului său, a-i spune *Monsieur*".

Dezbaterea este reluată în 1825, în urma amintitei ieşiri a lui Auger şi are un ascuţiş polemic mai precis. Noua scriere este alcătuită dintr-un şir de zece scrisori, dintre care trei sînt presupuse a fi adresate de un clasic unui romantic, celelalte conţinînd replica romanticului. Dialogul care se înfiripează în aceste condiţii sporeşte dramatismul dezbaterii şi mica publicaţie a lui Stendhal se bucură de un succes pe care nu-l cunoscuse broşura anterioară. Stendhal trece aici, pentru opinia publică a vremii, în rîndul luptătorilor pentru cauza romantică, deşi întreaga lui formaţie şi toate înclinările lui, care îl legau mai degrabă de literatura veacului anterior decît de noua formulă, îl indicau atît de puţin pentru acest rol. Ideile publicaţiei din 1825 nu adaugă nimic esenţial broşurii anterioare. Reducînd discuţia la problema teatrului, Stendhal se pronunţă împotriva versului alexandrin, împotriva tiradei şi a unităţilor. Întregul sistem al lui Racine i se pare perimat. El doreşte o tragedie în proză, înfăţişînd o acţiune care durează mai multe luni şi se petrece în locuri diferite. Închipuie chiar o *Moarte a lui Henric al III-lea*, în care patru acte s-ar fi petrecut la Paris, concentrînd evenimentele unei luni întregi, ultimul act avînd loc la Saint Cloud. Tot astfel, Stendhal doreşte o comedie romantică, liberă de toate prejudecăţile clasice, bazată pe observaţia realităţii sociale contemporane. În această privinţă, el schiţează sub titlul *Lanfranc ou le poete*, o comedie după gustul său, care va deveni mai degrabă al realiştilor, decît al romanticilor, în numele cărora credea că vorbeşte:

„*Lanfranc ou le poète* este o comedie romantică, pentru că evenimentele ei se aseamănă cu ceea ce se întîmplă în fiecare zi sub ochii noştri. Autorii, marii aristocraţi, judecătorii, avocaţii, oamenii de litere ai tezaurului public (!), spionii etc., care vorbesc şi se mişcă în această comedie, sînt deopotrivă cu acei pe care îi întîlnim în fiecare zi în saloane; nu numai afectaţi, dar mai ţepeni decît în natură, ceea ce, desigur, este suficient. Personajele comediei clasice, dimpotrivă, par împodobite cu o îndoită mască: mai întîi groaznica afectare pe care ne simţim obligaţi s-o purtăm în lume, sub pedeapsa de a nu ne bucura de consideraţia ei, apoi afectarea, încă mai ridicolă, a nobleţii, pe care poetul le-o împrumută cu de la sine putere, traducîndu-le gîndurile în versuri alexandrine".

Manifestul romantic al lui Stendhal este deci foarte realist. Eticheta romantică este însă păstrată şi mai departe. Dacă luăm bine seama, adaugă autorul, marii scriitori au fost totdeauna romantici, pentru că s-au inspirat din realităţile timpului lor. Clasicismul n-ar fi altceva decît literatura imitatorilor fără originalitate. „Moliere era romantic în 1670, deoarece curtea era plină de Oronţi şi castelele provinciei de Alceşti foarte nemulţumiţi. Dacă-i înţelegi bine, toţi marii scriitori au fost nişte romantici ai vremii lor. Numai după un secol de la moartea lor, devin clasici oamenii care îi copiază în loc să deschidă ochii şi să imite natura".

Dobîndea astfel o nouă aplicare principiul că arta, adevărata artă, exprimă în toate împrejurările o anumită societate şi că formulele generale, reputate a fi valabile în toate timpurile şi în orice societate, nu sînt adoptate decît de simplii imitatori. Evident, Shakespeare este şi el un poet al timpului său şi, ca atare, a-l opune lui Racine înseamnă a dori să înlături o imitaţie prin alta. Cîţiva critici s-au oprit în faţa acestei „contradicţii". Antagonismul care dă titlul său scrierilor din 1823 şi 1825 n-are însă alt sens decît acela al unei încercări de a ruina un model devenit primejdios prin dogmatismul care-l propunea şi prin frecvenţa cu care era imitat. Shakespeare contra Racine, mai înseamnă apoi, în afară de expresia rezistenţei faţă

de suzeranitatea formulei clasice, invocarea analogiei care putea să justifice o artă naţională şi eliberată de regule. Cu acelaşi rol fusese adeseori invocat Shakespeare în a doua jumătate a veacului al XVIII-lea de numeroşi scriitori, în Franţa şi Germania, de Delaplace şi Diderot, de Lessing, de Herder şi Goethe. În manifestele literare ale lui Stendhal, Shakespeare revine astfel cu un rol ce i se recunoscuse de mai multă vreme, cu rolul unui eliberator al literaturilor naţionale din cătuşele formulelor îmbătrînite şi convenţionale.

Ideile estetice şi literare ale lui Stendhal alcătuiesc deci un capitol al sistemului său general, bine legat cu toate celelalte compartimente ale acestui sistem. Mica scriere de faţă a încercat să înfăţişeze, istoric şi critic, toate direcţiile gîndirii lui Stendhal, să le prezinte in unitatea lor, să le lege de împrejurările timpului, ale vieţii şi al felului de a fi ale omului care le exprima, dar nu mai puţin de a arăta interesul lui pentru timpul nostru.

BALZAC

Cînd în prefaţa din 1841 a operelor sale, Balzac găseşte pentru totalitatea lor titlul *Comedia umană*, o amintire literară lucra desigur pentru a produce această alăturare de cuvinte. Cu mai bine de cinci sute de ani în urmă, Dante terminase *Comedia* lui, pe care urmaşii au numit-o *divină*. Apropierea dintre aceste două titluri este, oarecum, inevitabilă. Intitulîndu-şi ciclul romanelor sale, aşa cum a făcut-o, Balzac dă impresia că parafrazează numele operei lui Dante, într-o intenţie sarcastică nedeclarată, dar totuşi evidentă. Hotărîndu-se să-şi adune toate operele sale sub eticheta *Comediei umane*, Balzac vrea parcă să ne spună că marea aventură a vieţii nu este nicidecum condusă de regizorul ceresc, ci de pornirile aspre ale oamenilor, pe care-i observase în societatea feroce a timpului său. Există şi o altă operă a veacului al XIX-lea care parafrazează, cu o intenţie întrucîtva înrudită, titlul dantesc: este *Comedia ne-divină* a polonezului Zygmunt Krasinski, tragedie a feudalităţii poloneze agonizante, inspirată de duhul deznădejdii. Titlul operei lui Krasinski accentuează deci mai puternic sarcasmul cuprins în parafraza dantescă a lui Balzac.

Dar mai este şi o altă apropiere posibilă între opera lui Balzac şi aceea a lui Dante. Aşa cum acesta din urmă oferă cititorului sinteza societăţii italiene la sfîrşitul veacului al XIII-lea şi a întregii culturi scolastice, Balzac ne-a dăruit icoana cea mai limpede şi mai completă a propriei sale societăţi, în epoca Restauraţiei şi a regalităţii lui Ludovic-Filip, susţinută de cultura proprie a acestui timp. Era vremea în care revenirea vechii dinastii domnitoare sau a ramurii afiliate ei produce o înviorare trecătoare a aristocraţiei. Burghezia, ameninţată să piardă poziţiile pe care i le asigurase revoluţia, porneşte din nou la atac şi mijloacele pe care ea le foloseşte, teribilul arivism, cinica afişare a puterii banului adunat în mari proporţii în mîinile bancherilor care impun, în cele din urmă, ca rege al Franţei, pe regele lor, pe Ludovic-Filip, alcătuieşte profilul general al *Comediei umane*. Într-o scrisoare din 1888, adeseori reprodusă, pe care a adresat-o scriitoarei engleze Margaret Harkness, Fr. Engels a analizat cu multă claritate aceste împrejurări, adăugînd că din opera lui Balzac se poate învăţa, aşa cum el însuşi o făcuse, mai mult „decît din toate operele istoricilor, economiştilor şi statisticienilor profesionali ai epocii, consideraţi laolaltă".

Evident, oricare din marile opere ale literaturii universale conţine atîtea acte de cunoaştere, încît un om de ştiinţă poate învăţa multe din fiecare din acestea. Împrejurarea este însă cu atît mai adevărată pentru Balzac, care, cu o legitimare specială, se putea intitula „doctor în ştiinţele sociale". După ce, o dată cu sfîrşitul Renaşterii, literatura, considerată pînă atunci mai cu seamă ca operă a imaginaţiei, începe să devină instrument de cunoaştere, bazele realismului modern sînt aşezate. Studierea omului devine obiectul predilect al lui Shakespeare şi al clasicilor francezi. Dar cu toate că, în studierea omului, perspectiva socială nu poate fi nicicînd eliminată, afirmarea conştientă a acestei perspective, metoda deliberată de a observa omul în relaţiile lui cu mediul şi în reacţiile lui sociale, este fapta eminentă a realismului veacului al XIX-lea şi, în primul rînd, a lui Balzac. Ştiinţa naturii, aşa cum se constituise din cercetările veacului al XVIII-lea şi al XIX-lea, înmulţise dovezile că toate fenomenele naturii întreţin multiple legături, astfel încît nu mai era cu putinţă studierea lor ca fapte izolate. Ştiinţele biologice au fost cele dintîi care au extras consecinţele fecunde ale acestui mod de a privi lucrurile. Ele au ruinat în scurtă vreme mitul străvechi al fixităţii speţelor animale, prezentîndu-le ca pe nişte realităţi in veşnică transformare, determinate de împrejurările naturale ale existenţei lor. Noile ştiinţe biologice introduc punctul de vedere al devenirii, al schimbării, deci al istoriei în studiul naturii; ele *istorizează* natura. Dar ceea ce era posibil pentru realitatea biologică nu era oare cu putinţă şi pentru realitatea socială? Cu răspunsul afirmativ al acestei întrebări se însărcinează Balzac. Şi astfel după cum noua biologie constituie o istorie a speţelor animale, *Comedia umană* înfăţişează istoria, în epoca dintre căderea lui Napoleon şi revoluţia din 1848, a „speţelor sociale", o expresie care apare sub pana lui Balzac.

Trebuia întreprinsă însă şi operaţia contrarie a *naturalizării* istoriei, adică a considerării istoriei din punctul de vedere al naturii. Contrastul istorie-natură, rămas în operele atîtor gînditori moderni, este o prelungire a vechiului dualism religios. Dar, pentru înţelegerea omului de ştiinţă, istoria nu poate fi exterioară naturii. Oamenii balzacieni, studiaţi în epoca cumplitelor ciocniri de interese ale unei societăţi dominate de marea finanţă, sînt fiinţe naturale, stăpînite de puternice instincte şi de mari pasiuni, aşa cum acestea erau determinate de luptele societăţii, uneori sînt adevărate animale feroce. Avarul Grandet, bancherul Nucingen, fostul ocnaş Vautrin, cămătarul Gobseck, fiicele ingrate ale lui Goriot sînt tigrii şi jaguarii Parisului şi ai Franţei burgheze din jurul anului 1830. Alături de aceștia, apar victimele, biete fiinţe dulci şi suave, sacrificate de călăii lor. Apar, în fine, arviştii, burghezi sau tineri nobili săraci, un Rastignac, un Lucien de Rubempré, care pricep forţele propulsive ale timpului şi care, într-o epocă deschisă celor mai sălbatice apetituri, manevrează cu cinism arma corupţiei politice şi de presă, a amorului venal, a intrigii şi crimei. *Comedia umană* este un alt *Infern*, după cel al lui Dante: infernul burghez la mijlocul veacului trecut, privit de un observator care nu-şi făcea iluzii. Astfel, deşi Balzac profesează concepţii politico-sociale legitimiste, monarhice şi clericale, opera lui nu este mai puţin un aspru rechizitoriu al societăţii contemporane şi a lucrat, ca atare, ca o forţă revoluţionară. Marx i-a recunoscut această calitate, parcurgînd-o necontenit şi citînd-o de cîteva ori, în *Capitalul*, ca pe unul din documentele cele mai edificatoare ale vremii. Victor Hugo a manifestat aceeaşi părere, cînd, la 20 august 1850, vorbind în faţa mormîntului deschis al lui Balzac, a spus: „Fără ştirea şi voinţa lui, conştient sau nu, autorul

acestei opere imense şi stranii face parte din puternica rasă a scriitorilor revoluţionari. Balzac merge drept la ţintă: el se luptă, corp la corp, cu societatea modernă".

Am spus că în Balzac culminează o mai veche tendinţă realistă a literaturilor moderne. Balzac este, fără îndoială, un realist. Şi totuşi, acest admirator al lui Byron, acest contemporan al lui Hugo, este şi un mare romantic, prin puterea fabuloasă a imaginaţiei lui, prin tendinţa de a dilata personajele şi situaţiile pînă la fabulos şi simbolic, prin adîncile şi înfricoşătoarele contraste care dau operei lui o viaţă de un deosebit dramatism. Puterea visării nu este cu nimic mai prejos, la Balzac, faţă de puterea observaţiei. Unii critici mai vechi au crezut că pot stabili o analogie între metoda clasicilor francezi şi aceea a lui Balzac, deoarece în operele acestora personajele ar fi deopotrivă constituite prin reducerea lor la o trăsătură unică, o pasiune dominantă, un viciu sau o virtute exclusivă: avariţia, iubirea paternă, ingratitudinea filială, desfrîul, pasiunea cercetării ştiinţifice, ambiţia socială etc. Dar deşi, în felul acesta, se pot stabili unele apropieri (de pildă între Harpagon şi Grandet), trebuie să spunem că, alăturate de creaţiile lui Balzac, personajele clasicilor sînt mai liniare, mai schematice. Oamenii lui Balzac sînt, dimpotrivă, mult mai individualizaţi, conţinutul lor sufletesc este mai abundent şi mai diferenţiat, volumul lor vital este mult mai mare. Astfel, Grandet nu este numai un avar, dar şi un foarte caracteristic burghez provincial din Franţa primei jumătăţi a veacului trecut. În jurul nucleului tipic-abstract al persoanei sale, se întind straturile succesive de determinări ale unui individ în carne şi oase. Grandet nu este o construcţie abstractă, ci un ins concret observat. Valoarea tipică a acestei creaţii devine cu atît mai mare cu cît ea ne vorbeşte dintr-o figură mai bogat determinată. Dar ea este şi viziunea halucinantă a unei mari fantezii romantice.

Pentru că astăzi, ridicîndu-ne peste vechile contraste ale trecutului, se pune din nou problema raportului dintre realism şi romantism, lecţia artei lui Balzac ne apare deosebit de instructivă. Considerîndu-l cu prilejul actual al centenarului morţii sale şi din unghiul interesului şi problemelor proprii timpului nostru, Balzac ne apare ca unul dintre scriitorii care a obţinut acea sinteză a observaţiei şi visării, a realismului şi romantismului, fără ca acest romantism să fie acel al realismului socialist, unde visarea romantică este proiectată în viitorul de înălţare a societăţii omeneşti. Lecţia lui Balzac ne mai spune că un mare scriitor nu poate fi decît acela care trăieşte adînc timpul şi societatea sa, luptele şi contrastele ei, indicîndu-i cu luciditate şi curaj drumul înălţării omului. Balzac ne-a profesat totdeauna doctrine acordate cu năzuinţa oamenilor către libertate şi dreptate. Idealurile lui se situează adeseori în t ecut. Dar zugrăvind, ca nimeni altul, chipul grozav al epocii sale şi evocînd soarta rezervată, în mijlocul acesteia, sufletelor curate, blînde sau înalte, el a trezit în conştiinţele contemporanilor acea revoltă justă şi salubră din care se hrăneşte orice voinţă de înnoire şi eliberare.

FLAUBERT: *MADAME BOVARY*

Cititorul care parcurge pentru întîia oară romanul lui Gustave Flaubert *Doamna Bovary* descoperă una din operele cele mai însemnate ale realismului critic european. Adîncimea semnificației, perfecțiunea mijloacelor, armonia întregii compoziții acordă romanului lui Flaubert caracterul unei reușite clasice în cadrul curentului său. Satisfacția cititorului *Doamnei Bovary*, la prima lui impresie, nu este depășită decît de a aceluia care, recitind-o, devine mai atent la înțelepciunea scriitorului și la măiestria lui.

Doamna Bovary este cea dintîi dintre operele în care Flaubert a ajuns la măsura deplină a talentului său. Pînă atunci, în 1857, cînd romanul este terminat și apare, autorul încercase teme felurite și închegase mai multe opere, fără să se decidă a le publica. Pe unele din acestea le părăsise, pe altele se pregătea să le reia în elaborări ulterioare. Era un mare muncitor, stăpînit de un neobișnuit scrupul artistic. În mica lui proprietate de la Croisset, în apropiere de Rouen, Flaubert a dus existența unei mucenicii literare cu puține analogii în istoria literaturii. Se instalase în fața mesei lui de lucru, după o scurtă epocă de studenție, cu hotărîrea de a se realiza artistic în forme pe care le dorea sustrase oscilațiilor gustului literar. Nimeni n-a manifestat față de lucrarea spiritului său o exigență mai mare și n-a asociat, pînă la același grad, ideea creației artistice cu eternitatea și absolutul. În afară de două călătorii, una în Orient, alta pe vechile locuri ale Cartaginei, unde se desfășoară acțiunea romanului *Salambô*, Flaubert a rămas tot timpul prizonierul atelierului său. Primea uneori pe prietenii săi, apărea din cînd în cînd în cercurile literare ale Parisului, citea pe autorii vechi și noi, compulsa enorme volume din toate științele, deoarece lucrarea sa avea nevoie de cea mai întinsă informație, dar mai ales se concentra asupra compunerii romanelor sale, cu o pasiune pentru desăvîrșirea fiecărui amănunt al expresiei despre care mărturisesc paginile patetice ale *Corespondenței* sale, document impresionant al unei mari conștiințe estetice. Scriitorul a vorbit adeseori despre „chinurile stilului" *(les affres du style)* în nopțile lui de patimă scriitoricească, în timpul cărora i se întîmpla să cizeleze cîte o singură perioadă, pe care apoi o citea și o recitea cu glas tare, pentru a o proba în sonoritatea și mișcarea ei.

A rezultat astfel o operă compusă din cîteva volume, în care temele romantice alternează cu cele realiste: *Ispitirea sfîntului Antoniu* și *Doamna Bovary*, *Salambô*

şi *Educaţia sentimentală*, *Cele trei povestiri (O inimă simplă, Sf. Iulian Ospitalierul* şi *Herodiada)* şi *Bouvard şi Pécuchet.* S-a vorbit din această pricină de o dualitate a naturii lui Flaubert, împărţită între interesul romantic pentru pitoresc şi exotic şi orientarea realistă către studiul societăţii contemporane. Fiecare dintre operele lui Flaubert a eliberat cîte una din cele două tendinţe ale sufletului său, şi, prin succesiunea lor, a procurat de fiecare dată scriitorului compensaţia cerută de parţialitatea etapei lui anterioare. Adevărul este că Flaubert a fost unul din artiştii cei mai complexi ai epocii lui. După istovirea programului romantic şi după ce Stendhal şi Balzac stabiliseră formula realismului critic francez, se simţea nevoia unei alte îndrumări. Flaubert face ca realismul să se folosească de marile înnoiri ale romantismului în direcţia zugrăvirii naturii şi a vieţii interioare a omului. Întocmai ca romanticii, Flaubert acordă cuvîntului şi frazei nu numai puterea de a comunica idei, dar şi pe aceea de a picta aspectele sensibile ale naturii exterioare. Lecţia lirică a poeţilor romantici îl face să distingă în sufletul personajelor stări adînci ale sentimentului. Dar, mai cu seamă, el credea a fi găsit o cale nouă în doctrina impersonalităţii în artă, proclamată în paginile *Corespondenţei* şi relevată de scriitorii generaţiei următoare, a naturaliştilor. Impersonalitatea artistică, postulată de Flaubert, nu trebuie însă înţeleasă decît ca metoda literară de a nara prin prezentarea obiectivă a oamenilor, a lucrurilor şi a împrejurărilor, iar nu prin acea intervenţie a autorului în opera sa, prin permanenta mărturie a sentimentelor sale particulare cu care romantismul îşi ostenise oarecum epoca. Impersonalitatea lui Flaubert era de fapt revenirea la disciplina în creaţie a tuturor marilor clasici, a căror vigoare provine din puterea de a înfăţişa adevărul lumii. Autorul nu lipseşte însă din opera lui. El este prezent prin felul de a aprecia evenimentele, care, deşi nu apare în declaraţiile sale, nu este mai puţin evident în felul în care faptele se înlănţuie şi se rezolvă. O concepţie despre lume şi viaţă există în toate operele lui Flaubert, încît nu este de mirare că un filozof, Jules de Gaultier, studiind-o în *Doamna Bovary*, a putut-o pune la baza unui sistem de cugetare, *Le Bovarysme* (ed. nouă, 1921). Mai mult decît atît, după cum critica a arătat uneori, o trăsătură autobiografică poate fi semnalată în toate operele lui Flaubert. Întrebat, aşadar, cu privire la modelul eroinei şi la înţelesul operei lui, Flaubert a răspuns, referindu-se desigur la dualitatea firii sale, la multele lui conflicte interioare şi la aspiraţia de a le depăşi, cu vorba hazlie, dar plină de tîlc: *Doamna Bovary sînt eu.*

Întîmplările narate în roman se petrec în anii domniei lui Ludovic-Filip, regele burghez. Era o epocă de dominaţie a marii finanţe. Bancherii Jacques Laffitte şi Casimir Périer devin prim-miniştri ai regelui burghez. Noul regim se instalase agitînd unele din amintirile revoluţionare; în realitate, idealurile revoluţiei franceze fuseseră părăsite. Blazoanele aristocraţiei se aureau din cînd în cînd prin alianţele găsite în lumea capitalului. Forma aristocratică de viaţă începe să se bucure de un nou prestigiu. Ramura paseistă a romantismului o exaltă în romanele şi dramele lui. Viaţa de castel, existenţele orgolioase, consacrate fastului şi voluptăţii, într-un plan aşezat deasupra umanităţii comune, aceea care munceşte şi luptă, devin obiectul unui cult restaurat. Burghezia îşi pierduse vechiul elan revoluţionar şi năzuinţa ei colectivă era înlocuită acum prin încercarea individuală de a cuceri situaţiile şi de a obţine averea, influenţa şi voluptatea. Una din temele cele mai caracteristice ale realismului critic francez a fost, aşa dar, arivismul social. Într-un anumit înţeles, doamna Bovary este o arivistă, o figură înrudită cu Julien Sorel al lui Stendhal şi cu Rastignac al lui Balzac.

Fiică de ţărani înstăriţi, educată în pensionatele călugăriţelor, Emma Rouault îşi formează mentalitatea sub influenţele romantice ale vremii. Visările ei o poartă către formele de viaţă ale lumii de sus, nutresc în ea dorinţa unei existenţe fastuoase, încărcată de plăcere, dacă ar fi fost posibil pe ţărmurile încîntătoare ale Sudului, popularizate de poeţii, călătorii şi pictorii romantici, opriţi nu o dată în faţa temelor exotice şi pitoreşti. Înrîuririle religioase ale creşterii sale, îi descoperiseră oceanul lăuntric, cu efuziunile lui sentimentale, atît de apropiate de ale vieţii erotice. Existenţa reală, cu sarcinile propuse omului practic şi activ, angrenat într-unul din punctele creaţiei sociale, devine un obiect de repulsie pentru individul format sub aceste înrîuriri. Flaubert ne-a înfăţişat în Emma Rouault un exemplar al educaţiei romantice, cum trebuie să fi existat cu sutele de mii în epoca tinereţii lui. Pe acest om romantic, atît de inapt pentru viaţă, purtînd stigmatul în acelaşi timp tragic şi ridicol al tuturor formelor false, inautentice, ale existenţei, Flaubert l-a văzut din unghiul unei vremi noi, în care vechile idealuri romantice se perimaseră. Se poate spune că naraţiunea lui Flaubert reprezintă faţă de romantism negativul lui, în sensul dat cuvîntului în tehnica fotografică, adică al unei imagini în care toate planurile luminoase sînt redate prin planuri de umbră. O curioasă afinitate leagă romanul lui Flaubert de *Don Quijote* al lui Cervantes, pe care scriitorul francez îl cunoştea bine şi îl recitea adeseori. Întocmai cum eroul spaniol reprezintă figura unui cavaler într-o epocă în care idealurile cavalerismului se istoviseră, Emma Rouault înfăţişează pe omul romantic, într-un moment în care aspiraţiile lui deveniseră nepotrivite cu epoca. Dar în timp ce Don Quijote afirmă, de-a lungul tuturor întîmplărilor sale, cîteva din ideile morale permanente ale omului, cum este vitejia şi fidelitatea, cumpătarea şi înţelepciunea, iar figura lui se încunună cu un mare prestigiu, ţărăncuţa lui Flaubert, devenită o mică burgheză romantică, trăieşte toate ipostasele căderii şi aventura ei este lamentabilă şi sfîşietoare. Una din consecinţele posibile ale arivismului este ratarea. Arivştii lui Stendhal şi Balzac reuşesc, cel puţin în parte. Eroina lui Flaubert ratează. Povestea ei este a unui suflet trăind în forme inautentice şi a cărui viaţă este o lungă agonie.

Pentru a scăpa de urîtul existenţei în casa ţărănească a părinţilor, unde fosta elevă a călugăriţelor din Rouen nu mai putea azvîrli nici o ancoră, Emma acceptă căsătoria cu Charles Bovary, un medic de ţară. Charles este un om bun, dar mediocru şi stîngaci, şi dragostea lui adevărată nu va fi răsplătită decît prin dispreţul aceleia care trăia necontenit, în prezenţa lui, eşecul tuturor aspiraţiilor sale. Într-o zi, cu prilejul participării lor la un bal dat de marchizul d'Andervilliers în castelul de la Vaubyessard, soţia romantică a medicului din Tostes are revelaţia vieţii nobililor şi a celor bogaţi. Impresia este puternică, cu prelungi ecouri. I se părea că o umanitate nouă i se revelase. Lipsa de satisfacţie în condiţia ei dezvoltă în sufletul Emmei Bovary o melancolie maladivă. Charles se alarmează. Poate că schimbarea mediului, într-un centru mai animat, i-ar face bine tinerei soţii. Perechea se mută la Yonville, nu departe de Rouen. Doamna Bovary devine mamă, dar nici maternitatea nu-i precizează orizontul atît de vag şi nu o leagă cu un interes puternic de viaţa reală. Tînărul Léon Dupuis, student în drept şi practicant în biroul unui notar, îi cîştigă inima. Este un suflet înrudit cu al Emmei, un produs al aceleiaşi educaţii romantice, cu ceva feminin în toată firea lui. Iubirea doamnei Bovary este împărtăşită şi pasionată, dar castă. Inexperienţa amanţilor le favorizează virtutea. Cînd însă Léon, ostenit de aşteptările zadarnice ale dragostei sale, se hotărăşte să plece la Paris, Emma suportă destul de bine situaţia, în poza sublimă

a sacrificiului ei. În curînd ea cade în braţele lui Rodolphe Boulanger, un om bogat, proprietarul unui castel. Seducţia este obţinută prin aceleaşi locuri comune ale iubirii romantice, manevrată de data aceasta ca un mijloc destul de grosolan de captaţie. Emma este încă o dată o amantă pasionată. A sosit poate momentul împlinirii visului ei. Plănuieşte să fugă cu Rodolphe, în ţările însorite ale Sudului. Dar Rodolphe este o natură ordinară şi egoistă, cu totul inaptă pentru aventură şi visare. Amorul lui este o mască a sensualităţii. Cînd pregătirile fugii sînt duse pînă în pragul săvîrşirii, Rodolphe abandonează planul printr-o scrisoare de ruptură, scrisă în stilul convenţiei nobile. Doamna Bovary se îmbolnăveşte grav. Îşi revine după un timp şi-l întîlneşte din nou pe Leon Dupuis, înarmat de data aceasta cu dexterităţile deprinse în frecventarea capitalei. Vechea iubire se reface şi se consumă în cadrul unui oraş mai mare, la Rouen, unde Emma îşi găseşte iubitul în fiecare săptămînă, apoi mai des, la început cu mare prudenţă, apoi fără nici o frică de a se compromite, cu o pornire năvalnică menită să obosească pe partenerul ei. Emma căzuse în vremea aceasta în plasa unui speculant, un oarecare Lheureux, negustor de stofe, care o face să iscălească poliţe şi să le preschimbe, să alieneze părţi din patrimoniul familiei şi să se încurce în operaţiile ei financiare pînă în pragul ruinei. Cînd Lheureux cere execuţia silită a bunurilor casnice ale soţilor Bovary, Emma imploră ajutorul lui Léon, devenit dintr-o dată absent, plictisit, ineficace. Rodolphe, vechiul iubit, surprins în faţa căminului din castelul său, cu pipa în gură, pretextează propriile lui dificultăţi materiale. Notarul Guillaumin, implorat şi el, crede că o pradă bună i-ar putea cădea în mînă. Spulberarea iluziilor, perspectiva ruinării şi a ruşinii legate de ea, remuşcarea faţă de soţul ei, care iubind-o cu adevărat, nu-i trezise niciodată iluzia iubirii, lasă doamnei Bovary o singură cale liberă. Se otrăveşte cu arsenic şi moare, după ce primise suprema oncţiune. Charles va mai trăi cîtva timp în jalea pierderii încercate, pe care n-o risipeşte de loc descoperirea treptată a tuturor dovezilor trădării. Mîhnirea îl ucide.

Critica romantismului în romanul lui Flaubert este susţinută prin toate efectele de contrast pe care scriitorul le grupează în jurul eroinei. În realitate, doamna Bovary locuieşte într-o insulă, în insula romantică, după cum Don Quijote, mişcîndu-se pe toate drumurile Spaniei, nu părăseşte niciodată insula cavalerismului. În jurul insulei locuite de doamna Bovary bat toate valurile lumii burgheze. Speculantul Lheureux este o fiară. Bournisien este un preot fără dar, fără mesaj. Farmacistul Homais este un imbecil, manipulatorul tuturor locurilor comune lăsate moştenire de iluminismul secolului al XVIII-lea, folosite acum nu pentru a pregăti o revoluţie, ci pentru a consolida o situaţie. Vorbirea lui este o aleasă ţesătură de clişee. Flaubert a fost totdeauna foarte sensibil la fenomenul lingvistic al „clişeului", al expresiei generale consacrate, şi l-a folosit adeseori în dialoguri sau prin procedeul stilului indirect liber, adică al metodei care constă în a introduce în naraţiunea despre un personaj propriile cuvinte ale acestuia. Voltairianul Homais este o figură opusă, dar oarecum înrudită cu Emma Bovary. Este stăpînit şi el de un anumit „bovarism", de tendinţa „de a se concepe altfel decît este în realitate" (J.de Gaultier). Farmacistul din Yonville vrea să fie şi să pară un savant, un spirit filozofic, în posesiunea tuturor marilor principii ale raţiunii umane. Invocă necontenit ştiinţa, combate superstiţiile şi religia. Principala lui acţiune publică se mărgineşte, însă, în micul lui sat normand, la schimbul de înţepături cu preotul locului, cu Bournisien. Dar în timp ce „bovarismul" îi aduce Emmei ruina şi moartea, lui Homais îi prieşte foarte bine. Homais este reprezentantul tipic al micii burghezii ieşite din Revoluţie şi care

alcătuia masa de manevră a regimului lui Ludovic-Filip. Homais este singurul individ care reuşeşte la Yonville: se îmbogăţeşte, opinia publică este de partea sa, autorităţile îl protejează; în cele din urmă primeşte crucea de onoare.

Există în *Doamna Bovary* o scenă-cheie, adică una care înfăţişează cu cea mai mare concentrare structura socială a Franţei în epoca întîmplărilor din roman. Este scena „comiţiilor agricole". Peste satul Yonville, a coborît o animaţie neobişnuită. Ţăranii din regiune s-au adunat pentru a li se recunoaşte meritele agricole, pentru a-şi expune vitele bine îngrijite. Se vor împărţi premii. Emma şi Rodolphe au ocupat o fereastră la etajul primăriei. Domni în haine de gală s-au urcat la tribună. A sosit reprezentantul prefectului, care, cu optimismul oficial, laudă binefacerile regimului: „A trecut timpul, spune consilierul prefecturii, a trecut timpul, domnilor, cînd discordia civilă însîngera pieţele noastre publice, cînd proprietarul, negustorul, muncitorul însuşi, adormind seara într-un somn liniştit, tremura (sic!) la gîndul de a fi trezit de zgomotul clopotelor incendiare, cînd maximele cele mai subversive săpau cu îndrăzneală temeliile..." Schimbarea fericită se datora „suveranului, regelui mult-iubit". Cuvintele consilierului se încrucişează cu acele pe care şi le şoptesc Rodolphe şi Emma, stăpîniţi de iubirea lor. Începe distribuţia premiilor. Este strigată, după alţi mulţi, Catherine-Nicaise-Elisabethe-Leroux, căreia i s-a acordat medalia de argint în valoare de douăzeci şi cinci de franci, pentru cincizeci şi patru de ani slujiţi în aceeaşi fermă. Portretul Catherinei Leroux este unul dintre cele mai săgetătoare ale întregii naraţiuni. Semnele lungii ei exploatări au devenit evidente în ţinuta, în expresia, în multe stigmate ale trupului ei. Bătrîna e surdă. Nu înţelege bine despre ce este vorba. Cînd, în sfîrşit, i se înmînează medalia, declară că o va da preotului ca să-i citească o liturghie. „Ce fanatism"! exclamă Homais. Festivitatea comiţiilor agricole ia sfîrşit, şi ţăranii certaţi cu stăpînii lor se răspîndesc care încotro, lovindu-şi vitele „învingătoare indolente, cu cununi verzi între coarnele lor". În această lume a exploatării şi a platitudinii, doamna Bovary nu putea găsi decît nişte iubiţi ca Rodolphe şi Léon Dupuis. Drama ei va fi un eşec romantic într-o lume burgheză.

Nu există oare nici o lumină în *Doamna Bovary*, nici un om vrednic de stimă, nici o cale deschisă către o ţintă mai înaltă? Ba da, există o astfel de lumină. În înjosirea generală a umanităţii din romanul lui Flaubert, alături de victima dezolată a iluziei romantice şi printre atîţia oameni plaţi, feroci sau ridicoli, apare medicul Canivet, un om fără multă învăţătură, destul de simplu şi cam brutal, dar cinstit şi avînd oarecare eficienţă profesională. Flaubert nu-l priveşte cu obişnuita lui ironie. Apare în cele din urmă doctorul Larivière, chemat s-o salveze pe Emma, dar care nu poate decît să constate situaţia iremediabilă. Este un medic filozof, un profesor respectat de toţi elevii lui, o mare personalitate ştiinţifică şi profesională, lucid şi fără iluzii, virtuos, fără poza virtuţii, cunoscător al oamenilor şi al durerilor lor, capabil să se lase mişcat de ele. Ironia lui Flaubert nu numai că se suspendă în faţa doctorului Larivière, dar lasă loc admiraţiei şi respectului, atitudini atît de rare la acest scriitor. Unii critici au crezut că pot recunoaşte în portretul lui Larivière trăsăturile tatălui lui Flaubert, medic el însuşi şi care poate să fi transmis fiului său acele adînci priviri îndreptate asupra omului, acele metode ale cunoaşterii nemiloase şi exacte, izvoarele esenţiale ale artei sale de romancier. În toată lumea lui. Flaubert nu acordă stimă şi veneraţie decît exemplarului uman format sub influenţele ştiinţei puse în serviciul omului. Despre doctorul Larivière, scriitorul ne spune: „Aparţinea marii şcoli chirurgicale ieşite din şorţul lui Bichat", adică

a vestitului anatomist şi fiziolog de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea, unul din reprezentanţii cei mai de seamă ai ştiinţei materialiste a vremii. În descendenţa spirituală a lui Bichat recunoaşte Flaubert singura figură pozitivă a societăţii lui. Idealul lui Flaubert este deci îndatorat mişcării de idei a iluminismului, cu o deosebire fundamentală totuşi de chipul în care o foloseşte farmacistul Homais. Împotriva frazologiei umanitare, masca unui plat arivism, Flaubert indică o cale a cunoaşterii exacte şi a destoinicie profesionale, în care se lămurea o zare nouă.

Doamna Bovary a apărut mai întîi în „Revue de Paris" şi ecoul ei a alarmat cercurile oficiale. Era în vremea celui de-al doilea imperiu. Regimul lui Napoleon al III-lea recunoştea o primejdie în operele realismului critic. Procesele literare se vor ţine lanţ în această epocă. Se pornesc urmăriri judiciare împotriva lui Flaubert, acuzat de imoralitate, de insulte aduse religiei. Scena supremei oncţiuni este denunţată cu mare indignare. Procurorul Pinard pronunţă un rechizitoriu, dar Flaubert este achitat în cele din urmă şi opera lui, publicată în volum, începea o glorioasă carieră. În cei aproape o sută de ani de la apariţia cărţii, n-a pălit de loc nici interesul ei social, nici prestigiul artei sale.

ARTA LUI HUGO

Sărbătorirea celor o sută şi cincizeci de ani de la naşterea lui Victor Hugo a înmulţit studiile şi analizele consacrate poziţiei poetului în epoca sa şi mesajului lui uman şi cetăţenesc. Această poziţie şi acest mesaj s-au realizat însă într-o epocă artistică—într-una din cele mai de seamă ale tuturor literaturilor şi ale întregului său veac — aşa încît, pentru a da o idee mai completă despre marele scriitor, studiul său trebuia neapărat completat cu acela al artei sale. Arta înseamnă însă fond şi formă, conţinut şi mijloace, teme şi procedee, *ce* anume reprezintă artistul şi *cum* o face el. Pentru că s-a arătat îndestul care este fondul inspiraţiei lui Hugo, temele şi conţinutul poeziilor lui lirice şi ale poemelor lui epice, ale dramelor şi romanelor lui, putem să ne mărginim acum la o sarcină mai limitată. Vom încerca adică a preciza formele, procedeele şi mijloacele lui Hugo, felul *cum* se constituie ceea ce a dorit el să comunice contemporanilor săi şi întregii omeniri viitoare. Evident, conţinutul şi procedeele, temele şi mijloacele alcătuiesc o unitate indisolubilă. Cum orice formă are un cuprins şi orice cuprins apare numai într-o formă, este limpede că studiul acesteia din urmă nu poate fi întreprins decît în funcţie şi în legătură cu conţinuturile pe care le cuprinde şi le transmite. Victor Hugo a fost un artist revoluţionar. Revoluţie înseamnă însă luptă cu o orînduire mai veche, în scopul instaurării uneia noi, mai dreaptă şi mai umană. Pe plan literar şi în legătură cu temele sale, Hugo a produs mai întîi o importantă revoluţionare a poeziei lirice. În locul vechii ode şi elegii clasice. el introduce poezia intimistă, tabloul de gen, accentul smuls din realitatea imediată şi familiară. Nimeni nu cîntase înainte de Hugo sentimentele atît de particulare ale omului celui mai simplu, bucuriile familiei şi ale paternităţii, natura surprinsă în aspectele ei comune şi graţioase.

Desigur, alături de acest sector, există în poezia lirică a lui Hugo şi cealaltă înfăţişare, sentimentele sublime şi natura măreaţă. Dar şi aici temele lui Hugo rămîneau fără analogie în producţia anterioară. În drama şi în romanele sale, poetul introduce tipuri umane rămase neînfăţişate mai înainte, omul în căderile şi înălţările lui, în luptă cu societatea care-l condamnă pentru vina la care-l constrînge, împiedicîndu-l apoi să se regenereze. O dată cu Hugo, pătrunde în literatură poporul cu bucuriile, durerile, mîniile şi acuzaţiile lui. Cînd, în 1846, poetul primeşte scrisoarea unui marchiz, un vechi prieten al familiei, care îi reproşa orientarea poeziei lui, Hugo îi răspunde cu lungul poem în versuri din culegerea *Contemplaţiilor*, inti-

tulat *Scris în 1846*, care afirmă cu o mare vervă sensul general al creaţiei lui: „N-am avut decît o singură idee în minte, spune Hugo, să servesc cauza umană. În dramă, în proză şi în versuri, am pledat pentru cei mici şi nenorociţi... Dar cum în felul acesta am supărat desigur pe mulţi, în lumea de jos mi s-a spus poate: mulţumesc". Pentru acest cuprins nou şi revoluţionar, Hugo a găsit o formă nouă şi revoluţionară.

Poetul a fost pe deplin conştient de solidaritatea adîncă a ideii şi formei. În prefaţa volumului *Literatură şi filozofie amestecate*, apărut în 1834, Hugo scrie: „O idee n-are niciodată decît o singură formă, care îi este proprie, care este forma ei excelentă, forma ei completă, forma ei riguroasă, forma ei esenţială, forma preferată de ea şi care izvorăşte totdeauna împreună cu aceasta, din creierul omului de geniu. Astfel, la marii poeţi nu există nimic mai inseparabil, mai aderent şi mai consubstanţial, decît ideea şi forma ideii. Luaţi-i lui Homer forma lui, nu va mai rămîne decît Bitaubé", adică mediocrul traducător al lui Homer, care ajunsese la oarecare notorietate în timpul vechiului regim. Forma nouă şi revoluţionară a ideilor lui revoluţionare şi noi, poetul le-a afirmat în teorie şi le-a realizat în practica artistică, printr-un nou raport între genurile literare, prin noi mijloace ale exprimării artistice, prin transformarea limbii literare, prin înnoirea versificaţiei. Studiul artei lui Hugo trebuie urmărit în toate aceste direcţii.

Încă din prefaţa din 1824 a culegerii *Ode şi balade*, adică într-un moment în care ideile lui Hugo nu erau întrutotul fixate şi tendinţele lui erau încă ezitante, Hugo se pronunţă pentru principiul „libertăţii în artă". Valoarea principiului o vor înţelege bine toţi acei care ştiu cît de înrădăcinată era încă în această epocă de agonie a clasicismului, puterea regulilor şi a modelelor. A crea poetic a însemnat pentru tot clasicismul a crea conform unor norme inflexibile şi unor modele socotite inalterabile. Aceste norme şi aceste modele erau acele ale antichităţii, culese în Aristoteles şi în Horaţiu şi codificate încă o dată de Boileau. Absolutismul, care controla şi reglementa toate manifestările vieţii publice şi de societate, printr-un sistem administrativ foarte centralizat şi prin disciplina vieţii de curte, aplica aceeaşi supraveghere şi asupra literaturii. Academia franceză era organul acestei reglementări şi al acestei supravegheri. Corneille îi simţise rigorile pentru a se fi abătut, în *Cidul* său, de la straşnica normă a celor trei unităţi. Clasicismul deosebea cu stricteţe între frumuseţea „regulată" şi cea „neregulată". Numai cea dintîi obţinea aprobarea clasicilor, astfel că receptarea lui Shakespeare în Franţa secolului al XVIII-lea s-a izbit adeseori de prejudecata regulilor. Multele şi tulburătoarele lui frumuseţi erau umbrite, în opinia atîtora dintre reprezentanţii vechii ideologii literare, de vina de a fi înfrînt adesea regulile clasicismului şi ale antichităţii. Proclamînd principiul „libertăţii în artă", adică al smulgerii de sub tutela regulilor şi modelelor, Hugo azvîrlea mănuşa clasicismului vremii lui şi reprezentanţilor lui, grupaţi la Academie şi în cea mai mare parte a presei literare a vremii.

Fructul copt al acestei insurecţii trebuia să se desprindă curînd. Printre reguli, una din cele mai bine păzite era aceea a separaţiei şi purităţii genurilor literare. Într-o vreme în care aristotelismul scolastic, transmis prin învăţămîntul congregaţiilor religioase, menţinea încă concepţii fixiste, adică acele despre stabilitatea tuturor genurilor şi speţelor naturii, aşa cum ele erau presupuse a fi ieşit din mîna Creatorului, nu era oare firesc ca şi genurile literare să fie socotite ca fixe, statornicite o dată pentru totdeauna, sustrase acţiunii timpului şi schimbărilor lui? Regulile nu erau decît ansamblul concluziilor deduse din natura neschimbată a genurilor.

Dar cum genurile biologice în natură rămîn totdeauna pure şi nu se amestecă niciodată, nu rezultă oare că şi genurile literare urmează să rămînă totdeauna curate şi neamestecate? Raţionalismul clasic părea a confirma această concluzie. Amestecul tragediei şi comediei în tragi-comedia epocii preclasice apărea drept o absurditate. Clasicismul a preţuit ca unul din meritele cele mai de seamă ale lui Corneille, Racine şi Molière, faptul de a fi dat tragedii şi comedii pure, fără nici o contaminare între ele. Amestecul lor în drama lui Shakespeare a fost adeseori, în secolul următor, unul din motivele rezervei sau ale ostilităţii cu care aceasta a fost privită. Veacul al XVIII-lea îndrăznise o timidă abatere de la norma purităţii genurilor, creînd cu Nivelle de la Chaussée „comedia lacrimantă", ca o concesie făcută sensibleriei epocii. Iată însă că acum, într-un moment în care întregul edificiu al absolutismului clasic şi academic trebuia dărîmat, prejudecata purităţii genurilor este cea dintîi împotriva căreia porneşte la luptă Victor Hugo. Momentul este fixat în prefaţa din 1827 a dramei *Cromwell*, un text care devine manifestul noii îndrumări literare, al îndrumării romantice. Într-una din acele mari sinteze, care erau proprii spiritului său, Hugo înfăţişează mersul general al artei din antichitate şi pînă în zilele sale ca o trecere succesivă de la odă la epopee şi de la epopee la dramă, adică de la ideal la măreţ şi de la măreţ la real. Unirea sublimului şi a grotescului, adică a tragicului şi a comicului, este un caracter al realităţii, mai cu seamă în dramă, care nu poate avea alt scop decît zugrăvirea vieţii. Prejudecata purităţii genurilor se frîngea astfel în această nevoie de cuprindere mai bogată şi mai completă a vieţii, care scoate în evidenţă o interesantă aspiraţie realistă în sînul orientării romantice. „Realitatea, scrie Hugo, rezultă din combinaţia cu totul naturală a celor două tipuri, a sublimului şi a grotescului, care se încrucişează în dramă aşa cum se încrucişează şi în viaţă". Acest amestec, continuă Hugo, este acela care convine mai bine fazei prezente a lumii, în care sentimentul senin al frumosului pur şi fără contraste a încetat să mai stăpînească pe oameni, desigur din pricina marilor conflicte care agită pe omul intrat în dezbinare cu orînduirea lui socială. Hugo va pleda deci pentru drepturile caracteristicului şi ale urîtului în reprezentarea artistică. Arta n-a ocolit de altfel totdeauna aceste sectoare. Le-a cunoscut şi le-a ilustrat, de pildă, arta medievală, în epoca construirii marilor catedrale gotice, monumente ale acelei civilizaţii populare a comunelor, în care noul curent ancorat în aspiraţiile maselor moderne recunoştea un precedent şi un exemplu. Astfel, Triboulet din *Regele petrece* sau Quasimodo din *Notre Dame de Paris* vor fi ca nişte figuri umane şi groteşti în acelaşi timp, desprinse parcă de sub cornişele şi din firidele marilor catedrale ale veacului al XII-lea şi al XIII-lea. O altă prejudecată clasică împotriva căreia se ridică Hugo este aceea a unităţilor de loc şi de timp. În grija sa de a reda adevărul vieţii, poetul simte nevoia să lege acţiunea dramei de locul ei, chiar dacă aceasta urmează să se schimbe de la act la act şi s-o lase să se desfăşoare în întreaga ei durată, chiar dacă timpul celor douăzeci şi patru de ore ale acţiunii, presupuse a putea fi reprezentate în cele două sau trei ore ale spectacolului, ar fi cu mult depăşite. „Orice acţiune, scrie Hugo, are durata sa proprie ca şi locul său particular. A vărsa aceeaşi doză de timp în toate evenimentele, a aplica aceeaşi măsură pretutindeni, este o ciudăţenie. Oricine ar rîde de un cizmar care ar voi să încalţe orice picior cu aceeaşi gheată. A încrucişa unitatea de timp cu unitatea de loc ca zăbrelele unei colivii şi a face să intre cu pedanterie înăuntru, din voia lui Aristot, toate faptele, popoarele şi figurile pe care providenţa le desfăşoară în mari mase în realitate, înseamnă a mutila oamenii şi lucrurile, înseamnă a desfigura istoria... Iată de

ce, adeseori, colivia unităţilor nu conţinea decît un schelet". Prefaţa dramei *Cromwell* propunea deci o dramă produsă prin fuziunea genurilor, apropiată de adevărul complex al vieţii, colorată şi larg desfăşurată şi din care lirismul nu era exclus. Şi dacă *Cromwell* n-a ajuns niciodată a fi reprezentat, *Hernani*, trei ani mai tîrziu, a fost cel mai de seamă eveniment teatral al epocii. Adevărata bătălie literară desfăşurată în timpul celor o sută de spectacole, în care tineretul atelierelor şi al şcolilor a avut să înfrunte coaliţia cercurilor clasice şi academice, a rămas vie în amintirea tuturor contemporanilor. Prefaţa la *Cromwell* fusese actul de naştere al romantismului francez; reprezentaţia lui *Hernani* — botezul lui.

Clasicismul dispreţuise lirismul şi imaginaţia. Acestea apăreau ca un produs al barbariei, al primelor timpuri ale civilizaţiei. Un teoretician al clasicismului care profesa de altfel şi unele idei înaintate, Saint-Evremond, vorbise odată despre „zadarnicele imagini care ascund realităţile şi (despre) comparaţiile prea frecvente care abat pe oameni de la adevăratele obiecte, prin distracţia pe care le-o procură asemănarea lor. Geniul secolului nostru, observă Saint-Evremond, este cu totul opus acestui spirit al fabulaţiei şi al falselor mistere. Nouă ne plac adevărurile declarate; bunul simţ predomină pentru noi asupra iluziilor fanteziei". În realitate însă, „obiectele adevărate", realitatea materială, nu apar poetului decît în imaginile fanteziei. Orientat către cuprinderea cea mai bogată a realităţii, Hugo a fost unul dintre cei mai mari imaginativi ai literaturii universale. Puterea sa de a reţine şi a reproduce impresiile realităţii este una din cele mai fabuloase care au fost cunoscute vreodată. Aceste impresii nu sînt însă dubletele sarbede ale lucrurilor, copia lor fotografică şi inexpresivă. Impresiile lui Hugo sînt grele de sentimentele pe care le trezesc; ele sînt încărcate cu o semnificaţie profundă. Realitatea este vie pentru Hugo. Forţe lăuntrice o mişcă şi-i dau viaţă. Lucrurile şi ideile devin persoane. Personificarea este unul din procedeele cele mai frecvente ale poetului: „Norii şi vîntul trec răsucindu-se". Despre un vin ni se spune că este „plin de mînie, de strigăte şi injurii". Valurile care asaltează o corabie sînt „doi atleţi făcuţi din furie şi vînt". În culegerea *Les Châtiments,* Hugo ne zugrăveşte pe Napoleon pe patul său de moarte şi „bătăliile aplecîndu-se asupra frunţii sale". El moare, dar după douăzeci de ani, „Oceanul îl redă Franţei". Cadavrul este el însuşi o fiinţă însufleţită. „În mormîntul său, el dormea încrezător şi liniştit", cînd are deodată viziunea trădării lui Napoleon III. Statuile din preajma mormîntului „îşi fac semn cu degetul şi, sprijinindu-se de ziduri, ascultă pe titan plîngînd în întuneric". Într-o bucată a *Contemplaţiilor*, un copac, căruia i se pun mai multe întrebări, consimte să ia toate formele utile omului. El acceptă să fie osie de car, stîlp de casă, catarg de corabie, lemn de foc. „Copacule, vrei să fii spînzurătoare? — Tăcere, omule (îi răspunde copacul) Du-te, secure! Eu sînt al vieţii". „Eşafodul, scrie Hugo în *Mizerabilii* (I, 4), nu este un mecanism inert, făcut din lemn, fier şi odgoane. El pare a fi un fel de fiinţă care posedă nu ştiu ce sumbră iniţiativă. S-ar spune că schelăria asta vrea, că maşina asta înţelege, că lemnul, fierul şi odgoanele astea voiesc... Eşafodul este complicele călăului; el devorează, înghite carnea şi bea sîngele victimei" etc. Elementele naturii au şi ele o viaţă deopotrivă cu a omului. „Marea este secretă; nimeni nu ştie ce vrea; trebuie să iei seama. Se ascunde cineva dincolo de zare. O fiinţă groaznică, vîntul". Ideile sînt şi ele nişte persoane. În *Parisul în flăcări* din *L'Année terrible*, Societatea, Trecutul, Mizeria şi Ignoranţa sînt acuzate pentru a fi adus înjosirea poporului. Cuvîntul trăieşte şi el. „Cuvîntul, proclamă Hugo, este o

ființă vie. Mîna visătorului vibrează și tremură atunci cînd îl scrie!" Puterea scriitorului de a învia lucrurile, stihiile și ideile este deopotrivă cu a popoarelor în totalitatea lor, cînd au creat miturile și basmele lor. Hugo este un mare născocitor de mituri. Poema *Satirul* din *Legenda Secolelor* poate fi pusă alături de *Theogonia* lui Hesiod. Rupînd cu convenționala figurație mitologică a clasicismului, moștenită din alexandrinism și din literatura latină a decadenței, cu Apollon și Muzele sale, cu Bellona și Cytherea, cu Flora și Pomona, Hugo le substituie propriile sale mituri, căci imaginația lui avea fecunditatea unui neam întreg. Astfel, Satirul cîntă zeilor olimpici ceea ce s-ar putea numi evoluția lumii și a umanității, originea haotică a lumii materiale, lupta dintre Zi și Noapte, grozăviile și frumusețile pămîntului și omenirii, adică războiul și pacea, sfîrșitul zeilor și al suferințelor și apoteoza finală a umanității eliberate într-o natură învinsă. Satirul, personificarea bestialității primitive, se resoarbe în natură; el devine Pan și umanitatea începe abia atunci viața ei în lumină. „Satirul" este astfel mitul modern al progresului urmărit pînă la țintele lui cele mai îndepărtate. Mitul Satirului este construit pe antiteza naturii și umanității, un motiv care revine și într-una din poemele culegerii *Les feuilles d'automne*, unde poetul ascultă de pe înălțimea unui munte glasul triumfal al oceanului și murmurul de jale al oamenilor, îndoitul cîntec care leagănă universul. Pe fondul acestei dualități, se înșiră, proiectate de fecunditatea unei imaginații nesecătuite, seria imaginilor, a comparațiilor și metaforelor asociate în contraste. Poetul, căruia realitatea i se prezenta cu o viață atît de intensă, nu putea să nu fie izbit de opoziția dialectică a lucrurilor. Viața este luptă. Universul se rezolvă pentru el în cupluri active de forțe, aspecte și atribute: un motiv pentru care figura cea mai des întrebuințată de Hugo, pe lîngă personificare, este antiteza. Viziunea antitetică a lumii este esențialmente revoluționară. Hugo a dat forma poetică a acestei viziuni, în aceeași epocă în care Hegel i-a dat forma ei metafizică, iar Marx și Engels forma ei științifică.

Limba literară, în vremea în care Hugo începe să scrie, păstra încă multe dintre prejudecățile clasicismului. Clasicismul separase în limba franceză sectorul special al cuvintelor „nobile", singurele care se cuveneau a fi întrebuințate în literatură. Teoreticianul reacționar al Restaurației, M. de Bonald, justifica această separație a celor două limbi franceze, după cum justifica și separația claselor sociale, prin aceste considerații care ne pot face astăzi să zîmbim: „*Mari* și *femme*, spunea M. de Bonald, sînt mai puțin nobile decît *époux* și *épouse*, pentru că *mari* și *femme* prezintă raporturi dintre sexe care nu convin decît unei societăți domestice sau de producțiune, în timp ce *époux* și *épouse* prezintă idei de angajament reciproc *(spondere)*, idei consacrate prin societatea publică, societatea conservării", etc. Hugo observă această situație stabilită înăuntrul limbii franceze, prin distincția și separarea idiomului nobil de cel vulgar. În poemul său din 1834, *Răspuns la un act de acuzație*, el caracterizează situația: „Limba era statul înainte de optzeci și nouă; cuvintele, bine sau rău născute, trăiau parcate în caste". Numeroase erau cuvintele interzise de clasici, de pildă *âne*, *cheval*, *mulet*, *vache*, *haricot*, *chien*, *fange*, *pavé*, *chatouiller* și alte multe. Pentru a le evita, atunci cînd noțiunea corespunzătoare nu putea fi ocolită, se întrebuința sau neologismul latin, de pildă *démon* pentru *diable*, *vestale* pentru *nonne*, *pontife* pentru *prêtre*, *prospère* pentru *favorable*, sau metonimia, adică desemnarea obiectului prin mate-

rialul din care este făcut, de pildă *ivoire* pentru *peigne* sau *airain* pentru *cloche*. Mai deseori se folosesc însă perifraze, vorbirea ocolită. Un poet de la finele epocii clasice pentru a desemna pălăria de paie vorbeşte despre „trestia împletită a cărei boltă uşoară protejează cu eleganţă fruntea păstoriţei". Negrii devin „Muritorii pe care soarele Guineii i-a înnegrit". În loc de verbul *assassiner* se prefera *enfoncer le couteau* (sau *le poignard) dans le sein*. Artist revoluţionar, împreună cu care poporul pătrunde în literatură, Hugo, după ce a recunoscut situaţia, a răsturnat-o: „Făcut-am să sufle vînt revoluţionar. Am pus boneta roşie pe vechiul dicţionar", declară el în *Răspuns la actul de acuzaţie*. Şi mai departe: „Am declarat cuvintele egale, libere, majore... Am numit porcul pe numele lui. De ce nu? Guicciardin l-a numit pe Borgia şi Tacit pe Vitellius... Pe creştetul Pindului s-a dansat *Ça ira*; cele nouă muze, cu sînurile goale, au cîntat Carmagnola" (adică cele două melodii revoluţionare). Reforma nu s-a produs fără a trezi vociferaţie, ca atunci cînd la reprezentaţia lui *Hernani*, parterul academic şi aristocratic a auzit pe unul din personaje strigînd: „Vieillard stupide, il l'aime" şi pe rege întrebînd „Quelle heure est-il?" Apele romantice revărsîndu-se au dus departe, şi au înecat apoi cuvîntul nobil, eleganta metonimie, pudica perifrază. În locul lor a apărut limba întregului popor, adică aceea de care se leagă reprezentările şi sentimentele cele mai vii ale omului — şi poezia franceză a reînviat.

În acelaşi sens s-a produs şi reforma la care Hugo a supus versificaţia franceză. Versul clasic era alexandrinul, adică versul de 12 silabe, tăiat la mijloc, adică după a şasea silabă accentuată. Cu timpul, alexandrinul primeşte alte două tăieturi, aşezate după cele două accente de intensitate de la mijlocul fiecărui emistih. Astfel apare tetrametrul clasic, pentru care spicuim un exemplu în Boileau:

Quatre bœufs attelés, d'un pas tranquille et lent
Promenaient | dans Paris | le monarque | indolent

Simetria regulată şi încremenită a tetrametrului clasic era un instrument potrivit pentru exprimarea viziunii statice a clasicilor. Pentru noua viziune dinamică a romanticilor el nu mai era o unealtă utilă. Hugo îl înlocuieşte cu versul romantic cu trei cezuri, cu trimetrul. Facultatea cezurii trimetrice de a se aşeza oriunde în interiorul versului şi nu numai după unităţile sintactice constituite, dădea versului romantic şi o varietate pe care n-o cunoscuse predecesorul lui clasic. Trimetrul romantic devenea un mijloc fericit pentru a exprima o mişcare rapidă (mai ales cînd urmează unui tetrametru):

De moment en moment le sort est moins obscur
Et l'on sent bien | qu'on est emporte | vers l'azur

Pentru a sublinia o enumeraţie :

Tantôt legers | tantôt boiteux | toujours pieds nus

Sau pentru a reliefa o idee:

Il vit un œil | tout grand ouvert | dans les ténèbres.

Atitudinea revoluţionară a lui Hugo, prăvălitorul parnasului clasic, a produs deci consecinţe în întreaga lui artă poetică. Hugo a profesat o concepţie activă şi militantă despre menirea artei. I s-a întîmplat mai des s-o exprime în legătură cu poezia dramatică. „Autorul acestei drame, scrie el în prefaţa uneia din piesele sale *(Angelo)*, ştie ce lucru mare şi serios este teatrul; el ştie că teatrul, fără a ieşi din limitele nepărtinitoare ale artei, are o misiune naţională, o misiune socială, o misiune umană..." Declaraţiile în sensul acesta, spicuite în operele lui Hugo, s-ar putea înmulţi. Din terenul acestei poziţii s-au dezvoltat chiar şi cele mai particulare detalii ale poeticei lui Hugo, aşa cum sucurile absorbite de o plantă din pămînt urcă şi hrănesc culmea cea mai delicată a înfloririi ei.

ANATOLE FRANCE

În anul 1844, adică într-unul din ultimii ani ai domniei lui Ludovic-Filip, regele-burghez, exista pe cheiurile Senei, la Paris, în fața Luvrului, nu departe de Institutul Franței, librăria și anticăria domnului France-Thibault, una din nenumăratele întreprinderi care fac din această parte a marii capitale o adevărată cetate a cărților. Domnul France-Thibault era un vechi soldat al gărzii lui Carol X, ultimul rege al Restaurației. Tatăl librarului fusese soldat al lui Napoleon și luase parte la bătălia de la Waterloo. Familia descindea din podgorenii din Anjou și Beauce. Era o familie țărănească. France-Thibault rămăsese destul de derutat în momentul în care Carol X și-a luat rămas bun de la garda sa. Dar, prin sîrguință și statornicie, el izbutește să-și asume cunoștințele unui librar și, astfel, fundează o casă de comerț, a cărei specialitate o constituiau lucrările relative la revoluția franceză. Spre deosebire de nenumărații lui colegi, care practicau negoțul oferind trecătorilor cărțile așezate în cutiile de pe parapetele cheiului, fostul soldat al gărzii regale ocupa un magazin nu prea spațios și, din această pricină, aglomerat pînă la ultimul loc disponibil de cărți vechi, foliante și broșuri, hărți, manuscrise și gravuri. Deși rămas credincios ideilor tinereții sale, France-Thibault oferea în magazinul lui un loc de întîlnire bibliofililor și curioșilor, printre care se numărau mulți participanți ai opoziției bonapartiste sau republicane.

Era o vreme în care se simțea bine că regimul lui Ludovic-Filip nu mai are mulți ani de trăit. Ajuns pe tronul Franței cu sprijinul generalului Lafayette, Ludovic-Filip căzuse cu totul în puterea marilor bancheri. Laffitte, Casimir Perier, baronul Rothschild erau adevărații stăpîni ai Franței. Muncitorimea pariziană care sîngerase în zilele revoluționare din iulie 1830 se văzuse înșelată în speranțele ei, îndată ce noul rege, care aparținea ramurii orleaniste a vechii dinastii, înlocuise pe ultimul Bourbon. Mișcările muncitorești încep în Franța încă din primii ani de domnie ai lui Ludovic-Filip și punctează întreaga ei desfășurare, pînă în 1848, cînd muncitorimea pariziană ridică încă o dată baricade. Prințul Ludovic-Napoleon încearcă să capteze mișcarea în folosul său, dar tentativa loviturii de stat din 1840 eșuează. Era o epocă tulbure, de căutări de drumuri. În această epocă se naște Anatole Thibault, viitorul mare scriitor, cunoscut sub numele de Anatole France.

Anatole France a evocat de mai multe ori mediul copilăriei sale, acolo, pe malurile Senei, în fața măreței perspective de coloane a Luvrului, în apropierea

Institutului Franţei, unde se întîlneau savanţii celor cinci Academii, nu departe de catedrala Notre-Dame-de-Paris, ale cărei frumoase proporţii tempereazǎ ceea ce este nemăsurat şi ameţitor în alte monumente ale goticului. Tînărul vede lumina zilei printre cărţi. Lumea lui este aceea a librăriei paterne şi a nenumăraţilor anticari care vor rămîne pînă la sfîrşitul vieţii prietenii săi. Povestindu-şi amintirile copilăriei, în *Cartea prietenului meu*, scriitorul va exclama o dată: „Naivi buchinişti ai cheiurilor, învăţătorii mei, cîtă recunoştinţă vă datorez! Tot atît, ba încă mai mult decît profesorii universităţii, voi mi-aţi făcut educaţia intelectuală. Aţi desfăşurat în faţa ochilor mei încîntaţi formele misterioase ale vieţii trecute şi fel de fel de monumente preţioase ale cugetării omeneşti. Scotocind în cutiile voastre, contemplînd rafturile voastre pline de praf, încărcate cu bietele relicve ale străbunilor noştri şi ale cugetărilor lor atît de frumoase, m-am pătruns pe nesimţite de cea mai sănătoasă filozofie". Cîte figuri smulse din acest trecut mai îndepărtat a evocat Anatole France! Printre anticarii cheiurilor pariziene se găseau mulţi oameni originali, unii foarte erudiţi şi cu toţii prinşi de farmecul îndeletnicirii lor, căci cu toţii înţeleseseră că ocupaţia cărţilor, cunoaşterea speţelor rare, descoperirea, datorită miracolului unei întîmplări, a exemplarului căutat de un cercetător pasionat, este una din formele cele mai desfătătoare ale existenţei. În mulţimea anticarilor se amesteca aceea a curioşilor, spirite erudite care, prin lunga frecventare a mărturiilor trecutului, păstraseră o ingenuitate copilărească, o candoare care te constrîngea să ierţi, ba chiar să admiri, încăpăţînata dar nevinovata lor manie de erudiţi şi colecţionari. Anatole France a descris de mai multe ori astfel de figuri omeneşti şi a făcut adesea din ei eroii romanelor sale. Alături însă de sectorul anticarilor, se întind celelalte străzi ale malului stîng al Senei, cartierul micului negoţ şi al micilor meşteşugari, traversat la toate orele de mişunarea populară a oamenilor plecaţi după treburile lor. „Nimic n-are aceeaşi valoare ca strada —va scrie mai tîrziu Anatole France — pentru a face pe un copil să înţeleagă maşina socială. Trebuie să fi văzut de dimineaţă pe lăptărese, pe sacagii şi cărbunari; trebuie să fi examinat dugheana băcanului, a cîrnăţarului şi a negustorului de vin, trebuie să fi văzut trecînd regimentele, cu muzica în frunte, trebuie, în fine, să fi respirat aerul străzii, pentru a simţi că legea muncii este divină şi că fiecare om trebuie să-şi îndeplinească sarcina sa în această lume. Am păstrat din aceste plimbări de dimineaţă şi de seară, parcurgînd drumul de la Colegiu acasă, o curiozitate afectuoasă pentru meserii şi pentru meşteşugari". Anatole France este deci un copil al Parisului, al inimii lui învăţate şi muncitoare. Această trăsătură este cea dintîi pe care se cuvine s-o reţinem dacă vrem să zugrăvim chipul său.

Tînărul Anatole, devenit elev al Colegiului Stanislas, îşi însuşeşte temeinic cunoştinţa limbii latine şi greceşti şi a literaturii lor, a istoriei şi a vechii literaturi franceze, a filozofilor mai vechi şi mai noi. Este un discipol al umanismului clasic şi modern. Ştiinţa şi literatura veche şi nouă nu vor mai avea, curînd, nici un secret pentru el. În vremea aceasta, evenimentele sociale şi politice se dezvoltaseră într-o direcţie care, pînă la un punct, putea fi prevăzută, dar care nu era mai puţin uimitoare. În februarie 1848 izbucneşte revoluţia la Paris. Se ridică baricade. Ministrul Guizot demisionează. Regele abdică şi părăseşte capitala. Louis Blanc şi Albert intră în guvernul provizoriu, ca reprezentanţi ai proletariatului. Iau fiinţă atelierele naţionale. Burghezia demonstrează la Paris. Muncitorimea îi replică. Au loc alegerile pentru Adunarea Naţională. Ridicarea în masă a muncitorimii pariziene este sîngeros reprimată de ministrul de interne Cavaignac. La

10 decembrie 1848, Ludovic-Napoleon este proclamat preşedinte al Republicii Franceze. Dar a doua republică încetează cînd, la 2 decembrie 1852, preşedintele Ludovic-Napoleon devine, prin lovitura de stat şi călcarea jurămîntului, împăratul Napoleon III. Victor Hugo va povesti evenimentele în *Istoria unei crime*. Anatole France este copil în timpul acestei însemnate cotituri din viaţa poporului francez. Dar ecoul depresiunii morale, sub care clocotea adesea revolta, produsă de eşecul marilor speranţe legate de zilele revoluţionare din 1848, va fi înregistrat de adolescentul Anatole Thibault. Anticăria tatălui era frecventată, între alţi învăţaţi ai vremii, de poetul, istoricul şi arheologul Louis de Ronchauld. Era unul din acele spirite savante, unite cu un caracter drept şi bun, care au atras totdeauna pe marele scriitor. Ronchauld este un democrat din vechea tradiţie revoluţionară a Franţei. Detestă toate formele cezarismului. Cum nu există nici o posibilitate de a ataca în scris pe noul Cezar al francezilor, protestul lui atingea pe vechiul Iuliu Caesar al romanilor. Cînd Lamartine publică monografia sa asupra dictatorului antic, Ronchauld iscăleşte o dare de seamă şi „divinul Iulius — ne spune Anatole France — a trebuit să treacă atunci prin grele momente".

La sfîrşitul studiilor sale umaniste se punea problema alegerii unei cariere. Anatole France nu putea să întrevadă pentru sine o altă îndeletnicire decît aceea a unui bibliotecar, a unui erudit şi a unui poet. Le practică în curînd pe cîteşitrele. Încă din 1867 începe să publice în mai multe reviste bibliografice articole de erudiţie şi critică literară. În aceeaşi vreme, un tînăr librar foarte cultivat, Alphonse Lemerre, întemeiază o casă de editură. Se grupează în jurul lui mai mulţi poeţi inspiraţi de năzuinţe comune, manifestate în cîteva colecţii de versuri, apărute sub titlul *Le Parnasse contemporain*. Anatole France se leagă de această grupare şi versurile lui, strînse apoi în volumele *Poèmes dorés* şi *Noces corinthiennes*, alcătuiesc un moment important în dezvoltarea curentului parnasian. Poemele cuprinse în aceste volume dezvoltă, în formele de o mare rigoare ale acestei mişcări literare, teme împrumutate antichităţii, mai ales epocii alexandrine, şi sentimentele izvorîte din contrastul seninei lumi greceşti cu neliniştita lume creştină. Acest contrast este rezolvat în favoarea antichităţii, obiectul unui cult pasionat al tuturor parnasienilor. Opera poetică a lui France stă sub influenţa incontestabilă a unuia din cei mai de seamă poeţi ai epocii, Leconte de Lisle, fost revoluţionar la 1848, obedient mai tîrziu faţă de regimul dictatorial al lui Napoleon III, dar refugiat într-un pesimism fastuos, care se complăcea în pictura unor vaste fresce legendare şi istorice, menite să sugereze neantul tuturor civilizaţiilor trecutului şi marea dezolare a istoriei. *Poemele aurite* vor apărea în volum în 1873 şi *Nunţile corintiene* în 1876, dar pînă atunci Franţa trece prin noi încercări şi cariera lui Anatole France cunoaşte noi cotituri.

La 19 iulie 1870 izbucneşte războiul dintre Franţa şi Prusia. Anatole France face parte cîtva timp din garda naţională. Germanii invadează teritoriul francez şi înaintează în interiorul lui. La 1 septembrie are loc marea bătălie de la Sedan, în care împăratul este luat prizonier. Armata capitulează, dar Parisul continuă să se apere. La 1 februarie 1871, Parisul capitulează la rîndul lui. La 18 martie se produce revolta Comunei şi noul regim al comunarzilor parizieni durează pînă la 28 mai. Cîţiva scriitori se alăturaseră Comunei: Verlaine şi Xavier de Ricard, foşti colaboratori ai *Parnasului contemporan*, apoi Louis Menard, una din figurile cele mai interesante ale epocii, revoluţionar din 1848 şi mare umanist, ale cărui atitudini şi idei nu vor rămîne fără influenţă asupra lui France şi care va oferi

cîteva din trăsăturile viitorilor eroi ai romancierului. François Coppée arătase Comunei simpatii pe care indolenţa firii lui le va retrage curînd. Victor Hugo declară la Bruxelles că va adăposti pe refugiaţii Comunei. Maestrul lui France, Leconte de Lisle, vechiul revoluţionar, devenit ornamentul salonului literar al prinţesei Mathilde, va sta de partea cealaltă a baricadei. Anatole France nu ia nici el parte la mişcare. Părăseşte Parisul şi nu se înapoiază decît în luna iulie. Conştiinţa socială a lui France nu este în momentul acesta formată şi acela care trebuia să susţină, într-o perioadă ulterioară a carierei sale, năzuinţele revoluţionare ale maselor populare, nu dovedeşte deocamdată nici o înţelegere pentru ceea ce se petrecea în Parisul Comunei. Alte curente spirituale îl solicitau în momentul acesta, şi, dîndu-le expresie, scriitorul, romancierul, criticul şi moralistul intră acum într-o perioadă nouă a creaţiei sale, în perioada lui sceptică. Este drept să spunem totuşi că Anatole France a simţit cu claritate tristeţea ce se abătuse asupra Franţei, îndată ce Thiers formează primul guvern al celei de-a treia republici şi care o însoţeşte într-o lungă perioadă a dezvoltării ei. Devenit critic literar al ziarului „Le Temps", el începe o activitate cu mare răsunet, ale cărei principale rezultate sînt adunate în cele patru volume ale seriei *La Vie littéraire*. Unul din foiletoanele critice ale lui France poartă titlul *De ce sîntem trişti?* Analizînd un roman al lui Pierre Loti şi o culegere de nuvele ale lui Guy de Maupassant, criticul este adus să constate acel exces al sensibilităţii, acea aptitudine specială pentru suferinţa morală, care caracterizau operele atîtor artişti contemporani. De unde provenea această tristeţe? „Am explorat pămîntul — scrie el — ne-am amestecat cu rasa neagră, roşie şi galbenă şi am descoperit cu spaimă că umanitatea este mai diversă decît credeam... Ne-am spus atunci: Ce este această umanitate, care îşi schimbă astfel, după climat, figura, sufletul şi zeii? Cînd nu cunoşteam din planeta noastră decît cîmpurile care ne hrăneau, pămîntul ne părea mare. Dar am recunoscut locul lui în univers, şi atunci ni s-a părut mic. Ne-am dat seama că nu este decît o picătură de tină şi aceasta ne-a umilit. Am fost aduşi să credem că formele vieţii şi ale inteligenţei sînt nesfîrşit mai numeroase decît le bănuiam mai înainte şi că există fiinţe cugetătoare în toate planetele, în toate lumile". Relativismul sugerat de dezvoltarea ştiinţelor naturale moderne ar fi una din pricinile tristeţii descrise de Anatole France. Dar criticul recunoaşte îndată şi cealaltă cauză a dezolării în care se pregătea să apună secolul al XIX-lea; „În sfîrşit, — adaugă el — condiţiile vieţi materiale au devenit mai penibile decît altădată. Societatea nouă, autorizînd toate speranţele, excită toate energiile. Lupta pentru existenţă a devenit mai îndîrjită decît a fost vreodată, victoria mai insolentă, înfrîngerea mai inexorabilă".

Trebuie să ne oprim un moment în faţa acestor interesante texte, pentru a încerca să pătrundem ceva mai adînc în motivele scepticismului lui France din prima parte a carierei sale. Am văzut că France dă atitudinii sale de îndoială faţă de posibilităţile omului, şi tristeţii care îl însoţea în epoca lui, mai întîi explicaţii pur intelectuale. Marea dezvoltare a ştiinţei în secolul al XIX-lea ar fi depopulat cerul oamenilor moderni de zeii lor, i-ar fi impus omului conştiinţa micimii şi diversităţii sale, opuse aspiraţiei lui de înfrăţire cu toţi semenii. De ce ştiinţă este însă vorba? Este vorba de o ştiinţă care nu şi-a recunoscut încă limpede rostul în dezvoltarea puterilor omeneşti şi a solidarizării oamenilor în lupta lor contra naturii şi pentru înălţarea condiţiei omeneşti. Anatole France era, desigur, către sfîrşitul veacului al XIX-lea, unul din spiritele cele mai învăţate ale Franţei. Încă din copilărie este un vizitator atent şi studios al Muzeului. „Pătrundeam — va

povesti el mai tîrziu — ca într-un sanctuar, în aceste săli ale Muzeului, aglomerate de toate formele organice, de la floarea de piatră a echinodermelor şi de la lungile fălci ale marilor saurieni primitivi pînă la coloana vertebrală arcuită a elefanţilor şi pînă la mîna gorilelor. În mijlocul ultimei săli se înalţă o Veneră de marmură, aşezată acolo ca simbolul forţei invincibile şi dulci prin care se multiplică toate speţele animate. Cine ar putea reda emoţia naivă şi sublimă care mă agita atunci, în faţa acestui tip desfătător al frumuseţii umane? O contemplam cu satisfacţia intelectuală pe care o dă întîlnirea unui lucru presimţit. Toate formele organice mă conduceau în chip nesimţit la aceasta, floarea lor". Cînd, în 1862, apare traducerea franceză a *Originii speţelor* de Darwin, tînărul France o citeşte cu entuziasm. „Laudele mărcţe prin care Lucreţiu celebrează pe divinul Epicur ne păreau de-abia îndestulătoare pentru a glorifica pe naturalistul englez". Purtînd sub braţ preţiosul volum de biologie, France pornea la Jardin des plantes[1] pentru a observa speţele zoologice şi pentru a înţelege progresul lor. Curiozitatea naturalistă se însoţea cu aceea filologică, arheologică şi istorică, ba chiar era dominată de aceasta din urmă. Trăind de mic copil între cărţi, ajunsese foarte bine să cunoască ediţiile lor, cele mai vechi şi cele mai rare. Cunoaşte nu numai pe clasicii greci şi latini, dar şi pe poeţii, glosatorii şi filozofii elenismului. Nu-i scapă nimic din literatura epocii de tranziţie către evul mediu. Citeşte pe Hroswita şi pe Bede Venerabilul. Este familiar cu întreaga literatură a feudalităţii şi cu cele mai vechi produse ale folclorului francez. „Poporul, bătrînul popor al cîmpiilor noastre, este meşterul limbii şi maestrul nostru în poezie", va scrie el mai tîrziu. Anatole France este la curent cu tot ce cîştigase erudiţia franceză într-o jumătate de secol şi mai bine de cercetare. Cu o generaţie mai bătrîn decît el, Ernest Renan trecuse prin aceeaşi adîncă şi multiplă iniţiere. Aparţinînd generaţiei pozitiviste, Renan împărtăşea cultul ştiinţelor exacte, al căror mare rol în viaţa modernă îl proclamase în scrierea sa din tinereţe, *Viitorul ştiinţei*. Se dezvoltase apoi ca unul din cei mai de seamă filologi şi istorici. Continuînd linia vechilor ebraişti, ieşiţi din Reformă, învăţaţii care prin critica textelor biblice ajunseseră să se îndoiască de atîtea din dogmele bisericii, Renan se desprinsese din comunitatea ei, căreia în tinereţe îi aparţinuse ca seminarist. Devenise apoi istoricul lui Israel şi al originii creştinismului. Dăduse, între altele, o *Viaţă a lui Isus*, mult citită, dezbătută, atacată şi admirată în epocă şi în care întemeietorul creştinismului era înfăţişat ca o personalitate pur umană. Renan trecea drept exemplarul omenesc cel mai tipic al felului în care acidul criticii roade şi dizolvă reprezentările credinţei. Istoricul religiilor se însoţea, în activitatea lui Renan, cu acel al filozofiilor. De la stoicismul lui Marc-Aureliu, prin aristotelismul lui Averoes, pînă la idealismul german, pînă la Schelling şi Hegel, pe care este printre cei dintîi a-i populariza în Franţa, mintea lui a cuprins toate doctrinele, le-a comparat între ele şi a crezut că poate conchide din felul lor de a se înlocui, adică de a se delimita şi chiar de a se anula succesiv, că mintea omenească ar fi izbită de o caducitate esenţială şi că stă în firea ei de a nu se putea decide şi de a nu putea trage o concluzie. Cugetarea lui Renan sfîrşea, aşadar, într-un scepticism, pe care bătrîneţea lui îl îndulcea acum cu o blîndă ironie. Cînd deci Anatole France caută să explice tristeţea epocii lui prin relativismul sceptic în care sfîrşea un secol întreg de cercetare a naturii şi a

[1] Grădina botanică din Paris.

omului, el se gîndea la felul acestor experienţe intelectuale, pentru care Renan, o personalitate cu o influenţă considerabilă asupra formaţiei lui, constituia un exemplu reprezentativ.

Articolul despre cauzele tristeţii în vremea sa vorbeşte însă şi de asprimea luptei pentru existenţă, despre brutalitatea învingătorilor şi de nenorocirea victimelor, adică de marea ascuţire a luptelor de clasă în aceeaşi epocă. În 1864 luase naştere prima Internaţională. Karl Marx compusese adresa inaugurală şi îi redactase statutele. În Franţa, după prăbuşirea Comunei, mişcarea muncitorească începe să fie prigonită. În 1872 se votează o lege împotriva Internaţionalei. Totuşi, după patru ani, are loc la Paris primul Congres general al muncitorimii franceze, urmat în anii ulteriori de Congresul din Marsilia şi de acel din Hâvre, cînd ia fiinţă partidul socialist revoluţionar francez.

După 1871, Anatole France primeşte însărcinări administrative la Biblioteca Senatului şi activitatea lui de bibliograf, de critic şi poet se completează acum cu aceea de nuvelist şi romancier. Lunga serie a noilor sale opere, din 1879 pînă în 1894, reliefează figura scriitorului, aşa cum au format-o experienţele de viaţă şi cultură arătate mai înainte. În 1871, apare primul roman de mare răsunet al lui France, *Crima lui Sylvestre Bonnard*, povestirea despre un bătrîn savant medievist care, după ce nutrise altădată o iubire castă pentru o femeie, regăseşte acum pe fiica ei intrată în mîinile unui tutore escroc şi a unei institutoare odioase, o răpeşte acestora, o înzestrează şi o mărită. Crima lui Sylvestre Bonnard, căzut o clipă sub suspiciuni atît de nepotrivite cu firea lui şi felul îndeletnicirilor sale, sfîrşeşte în surîsul înduioşat al bătrînului care priveşte perechea de tineri îndrumată de el spre fericire. Portretul lui Sylvestre Bonnard întrunea în sine toate trăsăturile morale ale scriitorului, pe care experienţa vieţii şi întinsa învăţătură a cărţilor îl formase ca o personalitate dezamăgită de exerciţiul îndelung şi stăruitor al criticii, dar ascunzînd în sine un fond de tandreţe, de bunătate, de simpatie cu viaţa şi tinereţea. Ecoul primului roman al lui France a fost foarte puternic. Epoca obosită şi dezgustată de cruda prezentare a omului în romanele contemporane ale naturalismului, cu fiinţele lui bestiale, bolnave sau îndobitocite, se simţea pătrunsă, în faţa bunului şi cumintelui învăţat Sylvestre Bonnard, de un nou val de umanitate, de o nouă încredere şi iubire pentru om. O nouă direcţie a literaturii părea că se desface din această operă a lui Anatole France. Sfera temelor naturaliste era acum depăşită. În 1885 apare *Cartea prietenului meu*, prima serie de amintiri din copilărie a scriitorului care a pus de atîtea ori la baza creaţiilor sale elementele autobiografiei lui. După patru ani apare şi *Thaïs*, povestea unei curtezane alexandrine din secolul al IV-lea el erei noastre, adică al unei epoci pe care o studiase Ménard şi Renan; pustnicul Pafnuţiu o converteşte la creştinism pe frumoasa curtezană Thaïs, incarnaţia frumuseţii antice, dar cade el însuşi în ghearele ispitei. Libera şi frumoasa lume antică este confruntată încă o dată cu lumea fanatismului religios, o temă a parnasianismului. Filozoful epicureu Nicias, replica antică a lui Sylvestre Bonnard, comentează evenimentele cu detaşare sceptică şi ironică şi marea lumină a minţii lui sceptice şi tolerante stă într-un contrast expresiv cu îngustimea fanaticului Pafnuţiu, care nu se înţelege nici măcar pe sine însuşi. În toate celelalte romane sau cărţi de cugetare ale acestei epoci, în *Birtul la regina Pédauque*, în *Opiniile domnului Jérôme Coignard*, în *Grădina lui Epicur*, în *Crinul roşu*, debitate deopotrivă în tonul sceptic şi ironic, tolerant şi emotiv, imaginea omului se refăcea din înjosirea în care o cufundase naturalismul. Ştiinţa invocată de atîtea

ori şi de naturalişti putea să coexiste deci cu delicateţea cea mai umană a simţirii. În curînd, Anatole France trebuia să marcheze o altă atitudine faţă de ştiinţă, a cărei mare dezvoltare în secolul al XIX-lea fusese făcută răspunzătoare, la un moment dat, de scepticismul şi tristeţea epocii sale, provenită de fapt din alte izvoare.

În 1889 apare romanul lui Paul Bourget, *Discipolul*: Robert Greslou, un tînăr filozof stînd sub influenţa materialismului mecanicist al lui Adrien Sixte, un alt Hippolyte Taine, filozoful care îndrăznise să afirme o dată că viţiul şi virtutea sînt nişte simple produse naturale, ca zahărul şi vitriolul, împinge spre sinucidere pe o tînără fată, pe care o seduce fără s-o iubească, condus de simplul interes pentru experimentul psihologic, menit să-i confirme rigurosul determinism al stărilor sufleteşti. Bătrînul filozof ateu Adrien Sixte înţelege atunci ceea ce i se pare a fi orgoliul vinovat al ştiinţei şi o undă de emoţie religioasă trece prin sufletul său. Romanul lui Paul Bourget reprezenta deci un moment al campaniei duse împotriva ştiinţei, într-o vreme în care cercurile reacţionare ale Franţei celei de-a treia republici înţeleseseră că trebuie să se teamă de consecinţele pe care dezvoltarea ştiinţei le poate avea în direcţia eliberării maselor populare. Criticul Ferdinand Brunetière explicase tendinţele romanului şi se asociase atacului împotriva ştiinţei, pe care o dorea subordonată moralei. Anatole France replică în foiletoanele sale din „Le Temps", marcînd o poziţie hotărît favorabilă ştiinţei. Criticul arată mai întîi că din fapta unui dezorganizat mintal nu se poate trage nici o concluzie împotriva ştiinţei deterministe şi materialiste, pe care Greslou o invoca drept cauza crimei sale. Cercetarea ştiinţifică trebuie să rămînă liberă. „Este dreptul, ba chiar este datoria oricărui savant care-şi face o idee asupra lumii să exprime această idee, oricare ar fi ea. Oricine crede că posedă adevărul trebuie să-l spună. Aşa cere onoarea spiritului omenesc". Mai mult decît atît. Ştiinţa este una din forţele care construiesc morala viitorului. „Ştiinţa şi filozofia ieşită din ştiinţă — scrie Anatole France — ... procură omenirii forţă şi onoare. Este un motiv pentru care trebuie să le eliberăm. În ciuda aparentei lor insensibilităţi, ele contribuie la îndulcirea moravurilor; ele fac viaţa mai bogată, mai uşoară şi mai variată. Ele sugerează bunăvoinţa; sînt indulgente şi tolerante. Să nu le împiedicăm în opera lor. Ele elaborează în chip nevăzut o morală care va apărea într-o zi mai fericită şi mai inteligentă decît a noastră... Să nu silim pe domnul Adrien Sixte să-şi ardă cărţile, pentru că un nenorocit a găsit în ele excitaţii pentru propria lui perversitate. Să nu-l condamnăm pe acest om foarte cumsecade ca pe un corupător al tinerimii. Astfel de condamnări nu sînt totdeauna confirmate de posteritate. Să nu vorbim cu prea mare indignare de imoralitatea doctrinelor sale. Nimic nu pare mai imoral decît morala viitorului".

Polemica în jurul *Discipolului* are loc în 1890. După cîţiva ani, în 1894, Franţa intră într-o criză morală cum nu mai cunoscuse din vremea războaielor religioase ale secolului al XVI-lea. Un ofiţer francez de origine evreiască, căpitanul Alfred Dreyfus, este acuzat de crima de a fi predat ambasadei germane din Paris unele documente ale Statului Major. Căpitanul este judecat şi condamnat la deportare şi degradare militară. Acuzaţia se sprijinise pe un text în care se puteau recunoaşte similitudini cu scrisul lui Dreyfus, vestitul „borderou" care anunţa trimiterea documentelor. Fratele condamnatului, susţinut de locotenent-colonelul Picquart şi de senatorul Scheurer-Kestner, cere revizuirea procesului, acuzînd pe maiorul Esterhazy de a fi autorul borderoului. Esterhazy este adus în faţa unui consiliu de război şi este achitat. Emile Zola, marele scriitor, acuză consiliul de război de a

fi pronunțat sentința „din ordin". Curtea cu juri îl condamnă pe Zola la un an închisoare. Zola se refugiază în Anglia. Dar cînd locotenent-colonelul Henry mărturiseşte a fi fabricat un document acuzator şi se sinucide, revizuirea procesului Dreyfus este autorizată. Consiliul de război pronunță încă o dată o condamnare la zece ani de detenţiune împotriva lui Dreyfus, dar preşedintele republicii Loubet grațiază pe condamnat. Abia în 1906 se obține a doua revizuire a procesului şi, de data aceasta, este recunoscută inocența căpitanului, care este repus în funcțiunile sale militare, este înaintat şi decorat cu „Legiunea de onoare". Lunga afacere Dreyfus a împărțit Franța în două tabere, dintre care una cerea înăbuşirea scandalului, pentru a salva onoarea armatei, în timp ce cealaltă dorea lumină deplină şi restabilirea dreptății călcate în picioare. Inimiciția dintre cele două tabere era atît de adîncă, încît conflictul izbucnea în fiecare moment, chiar între cei mai vechi prieteni, şi se prelungea pînă în sînul familiilor. Caracterizarea oricărui om se făcea după poziția adoptată în acest conflict. Roger Martin du Gard a descris profunda tulburare a Franței în epoca afacerii Dreyfus în romanul dialogat *Jean Barois.* Romain Rolland a descris-o în *Jean-Christophe.* Care este atitudinea lui France în această vreme? Intervievat de ziarul „L'aurore", France se pronunță pentru revizuirea procesului şi declară că instanța care îl condamnase pe Dreyfus este o instituție medievală: „Ori de cîte ori — spune el — tendințele democratice se vor izbi de astfel de resturi ale trecutului, vor fi dezordini". Condamnă agitația antisemită pe care Drumont o întreținea în jurul procesului. Cînd, în 1898, Zola publică scrisoarea lui de acuzație, France i se alătură şi iscăleşte cererea de revizuire. Şi cînd, în acelaşi an, Zola este adus în fața Justiției, France apare ca martor al apărării şi aduce omagii confratelui său. Cînd consiliul ordinului „Legiunii de onoare" suspendă pe Zola, France renunță şi el la rozeta de ofițer, pe care n-o va mai pune niciodată de aici înainte. Ia parte la întrunirile studențeşti de protest la „Şcoala normală superioară". Însoțeşte pe marele lui prieten, pe Jean Jaurès, tribunul socialist, la mitinguri muncitoreşti, unde ia cuvîntul. Jean Jaurès, spirit erudit şi profund, orator de geniu, va avea o mare influență asupra lui France. În prietenia cu Jean Jaurès se dezvoltă conştiința socială a lui France şi i se deschid căile socialismului. Cînd este arestat colonelul Picquart, France ia cuvîntul într-o adunare publică: „Cetățeni, — exclamă el — vom vorbi în numele justiției şi al rațiunii, dar cu glas de tunet". Revolta lui creşte cînd se ajunge la soluția de compromis a grațierii. Cînd, în 1902, moare Zola, France pronunță cuvinte răscolitoare în fața mormîntului: „Zola n-a scos la lumină numai o eroare judiciară, el a denunțat conjurația tuturor forțelor violenței şi opresiunii, unite pentru a ucide în Franța justiția socială, ideea republicană şi gîndirea liberă... Ce minunat este geniul patriei noastre! Ce frumos este acest suflet al Franței care, în secolele trecute, a transmis Europei şi lumii învățătura dreptății. Franța este țara rațiunii împodobite şi a cugetărilor binevoitoare, pămîntul magistraților echitabili şi al filozofilor umani, patria lui Turgot, a lui Montesquieu, a lui Voltaire şi Malherbe. Zola a binemeritat de la patrie pentru că n-a deznădăjduit de soarta justiției în Franța... A fost un moment al conştiinței umane".

Afacerea Dreyfus a fost pentru Anatole France experiența hotărîtoare în transformarea conştiinței lui sociale şi politice. În plină agitație pentru a doua revizuire, France intră în comitetul „Ligii pentru drepturile omului". Cînd izbucneşte războiul ruso-japonez, France declară: „Numai pătrunderea popoarelor în conducerea de stat va putea asigura prosperitatea generală prin libertate şi uşurință

a schimburilor. Numai socialismul internaţionalist, năzuind totdeauna spre pace, poate reţine popoarele pe marginea prăpastiei". Anul 1905, este şi acel al revoluţiei în Rusia. France participă la adunări în care-l condamnă pe ţarul Nicolae al II-lea „la execraţia universului", declară că „ţarismul este lovit de moarte", atacă pe politicienii francezi care s-au aliat cu „autocratul asasin". Cînd la 21 iulie, după lunga frămîntare a celor doisprezece ani rămaşi în urmă, Alfred Dreyfus este înaintat şi decorat, în cadrul unei festivităţi organizate în curtea „Şcolii militare", France i se adresează: „Solemnitatea de astăzi este încoronarea unei opere de justiţie şi de reparaţiune. Daţi-mi voie să vă strîng mîna".

În timp ce se desfăşura afacerea Dreyfus, în intervalul 1897—1901, compune France una din operele lui cele mai însemnate, ciclul de romane care întregesc *Istoria contemporană*: *Ulmul din parc*, *Manechinul de răchită*, *Inelul de ametist*, *Domnul Bergeret la Paris*. Este o vastă frescă a societăţii franceze în momentul cînd se pregătea să păşească pe pragul noului secol. Subiectul ei principal îl alcătuieşte povestirea manevrelor insinuantului abate Guitrel, care ajunge în cele din urmă să fie ales episcop într-un oraş de provincie. În primele două volume ale ciclului ne este prezentat mediul oraşului provincial, în care cercurile clericale se înfruntă cu cele liber-cugetătoare şi parlamentare. Încă din al doilea volum, centrul tabloului este ocupat de domnul Bergeret, conferenţiar universitar, autor al unei lucrări de erudiţie, relativă la pasajele marine din *Eneida*, *Virgilius Nauticus*, o altă incarnaţie a lui Sylvestre Bonnard şi a lui Nicias, şi care, ca şi aceştia, însoţeşte evenimentele cu comentariul său sceptic şi ironic. În al treilea volum, Guitrel a obţinut locul de episcop, împreună cu inelul de ametist, dar ironia domnului Bergeret a devenit mai amară şi mai muşcătoare faţă de spectacolul josniciei din jur. Şi cînd, la sfîrşitul operei, episcopul Guitrel se pronunţă împotriva imoralităţii republicane, care îl înălţase totuşi în scaunul său, demascarea întregii comedii politice şi mondene devine plină de cruzime. Unde mai pot fi găsite suflete simple şi drepte? Din cealaltă pătură a naţiunii, din clasa ofensaţilor şi umiliţilor, îi iese în întîmpinare figura lui Crainquebille, un biet precupeţ de legume, lovit de o condamnare nedreaptă şi care priveşte cu perplexitate, cu ucigătoare îndoială, sentinţa justiţiei de clasă care-l pusese în afară de obştea frăţească a oamenilor. Lungile studii istorice ale lui Anatole France îl indicau pentru o lucrare de sinteză asupra istoriei Franţei-pe care o şi întreprinsese fără a ajunge s-o publice vreodată, uitată, precum a fost, în arhiva editorului Lemerre. Medievistul dă totuşi la lumină *Viaţa Ioanei d'Arc*, care, tocmai ca *Isus* al lui Renan, este explicată, în sens opus interpretării mistice, ca o personalitate umană, printre ale cărei resorturi sufleteşti recunoaşte fenomene psihice excepţionale. Cartea apare în 1908 şi prefaţa ei conţinea consideraţii politice şi sociale care, după incidentele provocate de colonialismul european în diferite puncte ale lumii, dobîndeau o teribilă actualitate: „Cred în uniunea viitoare a popoarelor — scrie France — dar ar trebui să fii lipsit de orice înţelegere a lucrurilor pentru a păstra siguranţa că pacea nu va fi tulburată. Teribilele rivalităţi industriale şi comerciale care sporesc în jurul nostru ne fac să presimţim mari conflicte viitoare şi nimic nu ne asigură că Franţa nu se va vedea împinsă, la un moment dat, într-o conflagraţie europeană sau mondială. Şi obligaţia în care se găseşte de a răspunde nevoilor apărării ei nu sporeşte cu puţin dificultăţile pe care i le cauzează o ordine socială profund tulburată de concurenţa producţiei şi antagonismul claselor . . .".

Reflexele sinistre ale unui război mondial luceau în zarea lumii. Creaţia lui France intra acum într-o perioadă nouă. În afară de romanul *Zeilor li-e sete*,

săgetătoare evocare a Parisului revoluţionar din epoca Terorii, imaginaţia povestitorului plăsmuieşte chipurile şi faptele viitorului într-o serie de noi naraţiuni: *Pe piatra albă*, *Insula Pinguinilor*, *Revolta îngerilor*. Viziunea catastrofică a prăbuşirii capitalismului şi a conflagraţiei universale se completează cu schiţarea societăţii comuniste a viitorului, în care proletariatul, luînd puterea de stat, instituie pretutindeni regimuri republicane, uneşte popoarele şi înlătură pentru totdeauna războaiele. Cînd, în 1913, guvernul se gîndeşte să sporească stagiul militar la trei ani, France protestează. Măsura anunţa războiul care se apropia. La 31 iulie 1914 Jaurès este asasinat. Durerea lui France nu cunoaşte margini: „O spun cu un dureros orgoliu: a fost prietenul meu. L-am văzut de aproape . . . Ştiinţa lui era sigură şi profundă . . . Martiriul a încoronat viaţa sa şi l-a transformat într-un exemplu pentru toţi bunii cetăţeni. Inima prea plină mi se sparge. Nu mai pot decît să îngîn. Durerea mă sufocă la gîndul că nu-l voi mai vedea, pe el, una din inimile cele mai mari, din geniile cele mai vaste, din caracterele cele mai nobile". A doua zi izbucnea războiul. Anatole France se alătură acum efortului naţiunii care trăia durerea unei noi invazii a teritoriului său. Bătrînul de şaptezeci de ani cere să fie primit în rîndurile active ale armatei. Boala îl împiedică să ducă la capăt acest proiect. Cînd se va sfîrşi măcelul? Răspunzînd întrebării unui ziarist american, France scrie: „Nici Franţa, nici aliaţii săi, nici lumea întreagă nu vor cîştiga nimic dintr-o pace care va lăsa să subsiste acea cauză perpetuă a războiului: militarismul german". Războiul a luat sfîrşit. Tratatul de la Versailles i se părea însă a conţine sămînţa altor conflicte viitoare. Dar Revoluţia din Octombrie cucereşte simpatia lui. În acelaşi an aderă la Partidul Comunist Francez. Doreşte o împăcare sinceră cu poporul german care ar reveni pe căile democraţiei. În cursul unei vizite la Berlin întîlneşte pe profesorul Einstein. Venea de la Stockholm, unde i se înmînase premiul Nobel. Dar curînd o altă distincţie îl semnalează comentariului mondial: un decret al Sfîntului Oficiu de la Roma, cu data de 31 mai 1922, declară punerea la index a tuturor operelor sale. Ultima lucrare a lui Anatole France e o nouă scriere autobiografică, *Viaţa în floare*, care completează pe cele anterioare: *Cartea prietenului meu*, *Pierre Nozière*, *Micul Pierre*. Ziarul „l'Humanité" publică din cînd în cînd mesajele sale. Într-o scrisoare către Marcel Cachin, afirmă că războaiele moderne au fost „opera marilor industriaşi ai diferitelor state, care le-au voit, le-au făcut necesare, le-au săvîrşit şi le-au prelungit". Boala slăbeşte cu totul pe bătrînul de optzeci de ani. Moare la 12 octombrie 1924.

Anatole France a fost unul dintre cei mai reprezentativi artişti ai Franţei, pentru că a fost unul dintre francezii cei mai reprezentativi. Descinzînd dintr-o veche spiţă ţărănească, a manifestat prin jovialitate, vervă şi petulanţă, unele din trăsăturile cele mai tipice ale temperamentului francez. Rabelais pare unul din străbunii lui. A fost apoi un copil al Parisului. Formaţia lui s-a desăvîrşit în impresiile marii capitale, în care o viaţă populară de o deosebită vigoare se desfăşoară printre monumentele uneia din cele mai vechi culturi ale lumii. Nimeni n-a cunoscut şi n-a descris cu mai mare delectare frumuseţea oraşului natal: chipul în care se aşază lumina pe pietrele vechilor lui clădiri, grădinile şi parcurile oraşului, reflexele Senei, bulevardele străjuite de lungul şir al castanilor, lungile şi măreţele lui perspective. A absorbit toată cultura adunată în acest oraş. I-a răscolit toate bibliotecile, i-a citit toate cărţile. A îndrăgit chipul omenesc format în acest centru de cultură, pe eruditul spiritual, tolerant şi bun, al cărui model a influenţat propria lui personalitate. Acest tip omenesc se lega cu vechile tradiţii de cultură ale Atenei şi Romei, aşa încît, fără

să părăsească cetatea natală, studiosul putea menţine legătura cu izvoarele umanismului. A asimilat, în fine, tradiţia revoluţionară a Parisului. A fost discipolul şi continuatorul revoluţionarilor francezi. Acest francez, acest parizian a gîndit, a simţit şi a luptat pentru întreaga omenire. A fost un mare artist-cetăţean. Din acest punct de vedere spiţa lui descinde din Voltaire, din Diderot, din Hugo. A absorbit în sufletul lui sucul cel mai nutritiv şi mai dulce al patriei şi l-a făcut să urce în fructe şi flori cu care a hrănit şi îmbălsămat întreaga omenire.

Cum se răsfrîng aceste particularităţi ale omului şi scriitorului în arta sa? Negreşit, imaginaţia sa n-are fecunditatea fabuloasă a unui Balzac. N-a închipuit atîtea situaţii şi atîţia oameni, n-a făcut în aceeaşi măsură „concurenţă stării civile". Romancierul se însoţeşte totdeauna cu ideologul şi cu moralistul. Naraţiunea alternează în operele lui cu comentariul. Şi, printre figurile cele mai izbutite pe care le-a creat, se remarcă chipul omului reflexiv, în mintea căruia lumea se răsfrînge ca problemă şi subiect de meditaţie. Sylvestre Bonnard, Nicias, Jérôme Coignard, Bergeret, Brotteaux des Ilettes din *Zeilor li-e sete* fac parte din această galerie de tipuri, în care se răsfrînge propria lui personalitate, căci acest povestitor şi romancier a dat totdeauna creaţiilor sale temelia amintirilor şi a impresiilor lui celor mai personale. Un curent de lirism străbate deci întreaga lui creaţie, chiar în critica literară pe care a practicat-o ca pe un gen al literaturii. Cînd n-a scris romane nutrite din observaţia de sine şi din observaţia societăţii, a scris povestiri alegorice, menite adică să ilustreze o concepţie generală a spiritului, cum făcea Voltaire, sau romane utopice, ca Wells. A scris apoi cărţi de cugetare, de maxime şi reflecţii. Dar, ca şi critica, filozofia este pentru el un gen literar, astfel că, citindu-le, ne bucurăm nu numai de ingeniozitatea vederilor, dar şi de chipul în care ele sînt spuse. Ironia este mijlocul de căpetenie al artei lui France. Această ironie procedează prin aşezarea faptului particular într-o perspectivă generală şi filozofică atît de vastă, încît cel dintîi pare a căpăta deodată o însemnătate exagerată şi care ne amuză. După cum a observat o dată criticul Jules Lemaître, în loc de a scrie: „În această grădină m-am jucat pe cînd eram copil", France pronunţă cu gravitate ironică: „În această grădină am învăţat, jucîndu-mă, să cunosc unele parcele ale bătrînului univers". Tonul gravităţii filozofice, în împrejurările cele mai modeste, este unul din izvoarele ironiei lui France. Alteori, asociază aspecte umile cu situaţii măreţe şi care le depăşesc nemăsurat, încît contrastul obţinut devine neapărat înveselitor. Privindu-şi pisica, Sylvestre Bonnard îi spune: „Amilcar, prinţ somnolent al cetăţii cărţilor, paznic nocturn! Asemeni pisicii divine care a combătut pe necredincioşi în Heliopolis în noaptea marii lupte, tu aperi împotriva mizerabililor rozători cărţile pe care bătrînul savant le-a dobîndit cu banul lui modest şi cu un zel neostenit. În această bibliotecă protejată de virtuţile tale militare, dormi, o, Amilcar, cu moliciunea unei sultane. Căci reuneşti în persoana ta aspectul formidabil al unui războinic tătar cu graţia îngreunată a unei femei din Orient". Puţini sînt artiştii care să fi scris o proză mai muzicală ca a lui Anatole France, cu o uşurinţă mai graţioasă. Vorbind despre stilul maestrului, Jean Jaurès a observat o dată: „Proza franceză n-are, la nici un alt scriitor, mai multă uşurinţă şi fluiditate. Cuvintele şi-au pierdut, pentru a spune astfel, greutatea lor materială. N-au nici strălucire brutală, nici asprime, nici cîrlige, nici unghiuri. Ele alcătuiesc transparenţa cea mai curată. Totul se mişcă, idei, forme, fiinţe, într-o lumină atît de pură, atît de egală şi cu o mişcare atît de uşoară, în curbe atît de armonioase şi simple, încît realitatea cea mai precisă, cea mai minuţioasă, dobîndeşte ceva imaterial". Dar această artă adusă la un mare

grad de perfecţiune îşi trage seva din cele mai adînci şi mai sănătoase tradiţii ale poporului şi ale limbii lui. Răspunzînd anchetei unui scriitor al vremii, Charles Morice, într-un moment în care simbolismul înstrăina arta de realităţile naţionale şi de popor, Anatole France a spus: „Epocile cele mai frumoase ale artei au fost epoci de armonie şi de tradiţie. Au fost epoci organice. Nu era lăsat totul pe seama individului. Este puţin lucru un om şi chiar un om mare, atunci cînd este lăsat singur. Nu se observă îndeajuns că un scriitor, chiar cînd este foarte original, mai mult împrumută de la alţii decît inventează. Limba pe care o vorbeşte nu-i aparţine; forma în care-şi toarnă cugetarea, odă, comedie, povestire, n-a fost creată de el: nu posedă pe seama sa nici sintaxa nici prozodia. Chiar cugetarea îi este suflată din toate părţile. Să avem înţelepciunea de a recunoaşte: operele noastre sînt departe de a ne aparţine cu totul. Ele cresc în noi, dar rădăcinile lor se întind în toate părţile solului care le hrăneşte. Să mărturisim deci că datorăm mult tuturor oamenilor şi că publicul este colaboratorul nostru". Şi în altă parte, vorbind despre limba literară: „Artistul cel mai savant este obligat să păstreze caracterul naţional şi popular; el trebuie să vorbească limbajul public. Dacă vrea să-şi croiască un idiom particular în idiomul concetăţenilor săi, dacă socoteşte că poate să schimbe în voie sensul şi raportul cuvintelor, va fi pedepsit din pricina orgoliului şi impietăţii sale. Întocmai ca lucrătorii turnului Babel, acest meşter nedibaci al limbii lui materne nu va fi înţeles şi de pe buzele lui se va desprinde numai un murmur confuz".

Observaţiile acestea rezumă şi explică marele prestigiu şi profunda influenţă a operei lui Anatole France, artist al ţării, al oraşului şi al limbii sale, înfrăţit cu soarta poporului său în toate aspiraţiile acestuia către dreptate şi libertate. Din aceeaşi pricină, opera lui Anatole France a găsit audienţă şi a trezit dragoste şi admiraţie în toate ţările, în toate cetăţile şi la toate popoarele care continuă să lupte pentru justiţie şi descătuşare.

FILOZOFIA ISTORIEI ÎN *RĂZBOI ȘI PACE* DE TOLSTOI

Către sfîrșitul anului 1879, scriitorul Ivan Turgheniev trimite prietenului său Gustave Flaubert traducerea, în trei volume, a unui roman rus, necunoscut pînă atunci în Franța, *La guerre et la paix* de Leon Tolstoi. Răspunsul lui Flaubert nu întîrzie prea mult. La 12 ianuarie 1880, autorul lui *Madame Bovary* scrie: „Iubite Ivan Sergheevici, îți mulțumesc că m-ai făcut să citesc romanul lui Tolstoi. E de primul ordin! Ce pictor și ce psiholog! Primele două volume sînt sublime, dar al treilea cade în chip groaznic. Se repetă și filozofează. Vezi în el pe domnul care scrie, pe autor și pe rus, în timp ce pînă atunci nu văzuseși decît natura și umanitatea". Turgheniev nu rămîne dator cu replica sa, care se produce la 24 ianuarie 1880, confirmînd întru totul diagnosticul corespondentului său francez: „Mon bon vieux —îi scrie Tugheniev lui Flaubert — nu poți să-ți închipui ce plăcere mi-a făcut scrisoarea dumitale și ceea ce îmi spui despre romanul lui Tolstoi. Aprobarea dumitale îmi întărește ideile despre el. Da, este un tip foarte tare, și cu toate acestea ai pus degetul pe rană. Autorul și-a compus un sistem filozofic prezumțios, care a stricat mult și romanului scris după *Război și pace*, dar în care se găsesc de asemeni lucruri de primul rang. Nu știu ce vor spune domnii critici (am trimis *Guerre et paix* și lui Daudet și lui Zola), dar pentru mine lucrul este hotărît: Flaubertus dixit. Restul nu mai are însemnătate".

Sistemul filozofic, gratificat cu epitete puțin măgulitoare de Turgheniev, dar mai cu seamă părțile în care Flaubert se plînge a găsi filozofie și nu imaginea pură a naturii și umanității sînt fără îndoială, acele în care, către finele marelui său roman, Tolstoi enunță ideile sale cu privire la filozofia istoriei. Putem înțelege foarte bine de unde purcede prevențiunea lui Turgheniev și a lui Flaubert împotriva materialului de reflecție sistematică cuprins în *Război și pace*. Trăind în vremea naturalismului și asumîndu-și estetica acestui curent literar, pe care într-o anumită măsură îl și determină, cei doi autori profesează doctrina impersonalității în literatură. „Scriitorii trebuie să se aranjeze astfel — recomandă odată Flaubert într-una din scrisorile lui — încît posteritatea să creadă că ei n-au trăit. Poeții cei mai mari sînt acei despre a căror viață nu știm nimic sau aproape nimic, un Homer, un Shakespeare, un Rabelais". Manifestarea unor idei, prin care autorul ia atitudine

personală faţă de diferitele probleme ale timpului, aşa cum se întîmplă în partea finală a romanului *Război şi pace*, era deci o flagrantă încălcare a principiului impersonalităţii în literatură. Flaubert, ca şi corespondentul său rus, trebuiau deci să-l cenzureze. Astăzi, cînd dispunem însă de mai multă libertate faţă de vechile norme ale naturalismului şi cînd ştim că nu există imagine artistică a naturii şi umanităţii pe care autorul să n-o fi obţinut situîndu-se într-un anumit punct de vedere, din unghiul unei anumite poziţii faţă de lume şi viaţă, severităţile de altă dată ale criticilor săi nu mai pot fi ale noastre. Extrăgînd implicaţiile acestui punct de vedere, şi exprimîndu-le teoretic, după ce le făcuse să funcţioneze în grandioasele imagini ale fanteziei sale, Tolstoi nu se comportase altfel decît Racine în prefeţele sale, Corneille în renumitul său *Discurs asupra poemului dramatic*, Goethe în atîtea din scrisorile şi convorbirile lui, Hugo în multe din tratatele cu care dublează dramele lui şi Flaubert însuşi în renumita lui *Corespondenţă*, un document de cea mai mare însemnătate pentru cunoaşterea poziţiilor estetice, morale şi politice ocupate de un romancier realist în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Ceea ce făcea Flaubert în scrisorile sale, trebuia oare să-i rămînă interzis lui Tolstoi, numai pentru motivul că reflecţiile sale se strecoară de cîteva ori în cursul evocărilor lui sau că se adună, ceva mai masiv, în partea finală a operei, în aceea pe care autorul o numeşte *Epilog?* Vechea dogmă a impersonalităţii a fost, de altfel, în asemenea măsură abandonată, încît de unde primele traduceri în limbile Occidentului eliminau cu desăvîrşire *Epilogul*, traducerile mai noi nu-şi mai permit nici un fel de omisiune, editorii fiind bucuroşi să ofere cititorilor un document în plus pentru cunoaşterea cît mai completă a scriitorului şi a operei lui.

Din multele, din foarte multele probleme pe care le pun creaţiile lui Tolstoi, am ales pentru împrejurarea care ne adună astăzi, examinarea ideilor lui de filozofie a istoriei. Am socotit că pot face o asemenea alegere, nu numai din pricina interesului doctrinar pe care aceste idei îl prezintă, dar mai cu seamă pentru că ele ne vor ajuta să înţelegem mai bine cea mai însemnată dintre creaţiile lui Tolstoi, aceea care, în lunga evoluţie a epicii universale reprezintă cotitura cea mai hotărîtoare după Homer şi Virgiliu, eposul modern *Război şi pace.*

Tolstoi întrebuinţează de mai multe ori termenul de „filozofia istoriei". Speculaţiile sale de-a lungul, dar mai ales la sfîrşitul romanului *Război şi pace*, se leagă deci, în mod deliberat, de o sferă precisă a preocupărilor omeneşti. De cînd termenul, dar şi disciplina respectivă, au fost găsite în 1765, de Voltaire, în al său *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations*, filozofia istoriei a fost una din ramurile cele mai active ale filozofiei generale. Mai cu seamă în epocile de criză istorică, atunci cînd popoarele şi omenirea întreagă erau aduse să-şi pună întrebări în legătură cu forţele care explică succesiunea evenimentelor istorice şi cu finalităţile către care ele par a se îndruma, i s-au cerut filozofiei istoriei răspunsurile la aceste grave probleme. Adîncile transformări pe care le suportă naţiunile europene, la sfîrşitul veacului al XVIII-lea şi la începutul celui următor, produc sintezele lui Herder, Condorcet şi Hegel. Programul filozofiei istoriei cere o justă echilibrare a faptelor empirice cu conceptele raţiunii. Acolo unde cunoştinţa exactă a faptelor este acoperită de generalizările raţiunii, avem de-a face cu speculaţii hazardate. Acolo unde puzderia faptelor nu ajunge a fi stăpînită de vederile mai largi ale inteligenţei, întîmpinăm un empirism fără orizont. Se cunosc excesele speculative care au proliferat în dîra idealismului hegelian. Construcţia istorico-filozofică acoperea istoria însăşi. Această împrejurare determină, pe la jumătatea secolului trecut, o atitudine mai prudentă

a cercetătorilor, pe care o exprimă Ranke atunci cînd, în evidentă opoziţie cu spiritul hegelianismului, fixează cercetării istorice, ca scop indiscutabil, restabilirea trecutului în realitatea lui dată, a faptelor aşa cum au fost: *„wie es eigentlich gewesen“*, spunea Ranke. Este evident că un asemenea program nu putea fi definitiv. Căci, după cum cunoştinţa faptelor naturii, aşa cum le scoate la iveală observaţia şi experimentul, nu este completă, atîta timp cît inteligenţa nu le leagă de cauzele lor şi nu le înglobează în raporturi generale şi necesare, adică în acele legi ştiinţifice prin care omul dobîndeşte o mare putere asupra proceselor naturii, tot astfel cunoaşterea cît mai exactă a trecutului istoric, oricît de atente şi de riguroase ar fi metodele de investigare şi de critică a documentelor, rămîne o întreprindere neterminată dacă istoricul nu izbuteşte, legînd faptele de cauzele şi de efectele lor, să desprindă acel sens general al evenimentelor care, trecînd şi prin epoca noastră, ne poate lumina şi asupra temelor proprii acesteia.

Interesant este de observat cum aceste felurite atitudini în cercetarea istorică au avut corespondentul lor şi în literatura istorică de imaginaţie. Restituţia trecutului în sintezele fanteziei a fost scopul întinsei literaturi de povestiri, de romane, poeme şi drame, iniţiate de Walter Scott, la sfîrşitul veacului a XVIII-lea şi cultivată de atunci, cu o mare favoare, în tot timpul epocii romantice. A evoca trecutul, a regăsi atmosfera lui, a face să vibreze încă o dată timbrul lui propriu, a aduce pe cititor să se identifice cu oamenii de altă dată, cu modurile lor de a gîndi şi de a simţi este năzuinţa care însufleţeşte pe atîţi scriitori romantici, autori de povestiri, de drame şi romane istorice, un Vigny, un Hugo, un Musset, un Dumas-tatăl, un Théophile Gautier şi alţii. Toţi aceşti scriitori au fost mari răscolitori de arhive, cititori de cronici vechi, de memorii şi scrisori, în care vînau amănuntul caracteristic şi evocator, acela care formează *culoarea locală*. Pitorescul este categoria literară care îi conduce. Cunoaşterea amănuntelor, a „micilor fapte caracteristice“, despre care vorbeşte o dată H. Taine, adică a felurilor particulare de a vorbi şi de a se purta, apoi a tuturor acelor obiecte artistice sau utilitare, arme, veşminte, mobile, unelte, bogatul inventar al vieţii practice, nesfîrşita puzderie de lucruri în mijlocul cărora oamenii aceleiaşi epoci respiră şi trăiesc, toată această floră a pitorescului acoperă, în literatura istorică a romanticilor, sensul mai general al evenimentelor narate. Trebuie să fim bine fixaţi asupra tehnicii literare a romanticilor, pentru a înţelege mai limpede pe aceea proprie a lui Tolstoi. Deşi scriind între 1864 şi 1869 despre evenimente petrecute cu aproape şaizeci de ani în urmă, adică despre viaţa societăţii ruse în epoca dintre 1805 şi 1813, *Război şi pace* este propriu-zis o compoziţie istorică, preocuparea de pitoresc şi de culoare locală este totuşi cea mai puţin cultivată de scriitor. Nu evocarea omului particular al unei anumite epoci, a chipului în care el apare, îl însufleţeşte pe Tolstoi. Intenţia lui de a picta societatea rusă înainte şi în timpul războiului din 1812 este incontestabilă, totuşi nu în suprafaţa ei pitorească, ci în reacţiile ei psihologice. Războiul însuşi este, pentru Tolstoi, mai întîi un eveniment al psihologiei omului, apoi un fenomen al maselor umane. Putem spune că, în timp ce romanticii priveau istoria dinafară, Tolstoi o vede dinăuntru, în relaţiile psihologice şi sociale care o susţin. Mare răscolitor de arhive el însuşi, înconjurîndu-se cu un impresionant material, scriitorul rus nu rămîne un simplu colecţionar de curiozităţi ale trecutului sau de fapte particulare, dar nici nu face pasul înapoi către zadarnica speculaţie filozofică, ci păşeşte înainte, stăpînind materialul lui prin conceptele inteligenţei şi extrăgînd semnificaţiile lui mai adînci. Romanul *Război şi pace* se desprinde deci pe fundalul unei filozofii a istoriei.

Această filozofie a istoriei este, mai întîi, implicată de Tolstoi în evocările lui, apoi expusă de el prin metodele reflecţiei sistematice. Să încercăm a o expune, la rîndul nostru, în ambele ei planuri. Vom vedea că ea nu este nicidecum prezumţioasă, după cum socotea unul din binevoitorii lui admiratori în jurul anului 1880, fie numai şi pentru motivul că pe fundamentul ei se ridică puternicele evocări ale marelui epos, unul din cele mai de seamă în întreaga literatură a lumii.

Vom începe prin a înfăţişa negaţiunile lui Tolstoi, criticile aduse de el conceptelor tradiţionale ale filozofiei istoriei. Înainte de a arăta ce este istoria pentru Tolstoi, care sînt resorturile, forţele ei propulsive, vom expune ce *nu* este istoria pentru el, ce prejudecăţi ale spiritului trebuie să combatem pentru a ne apropia de firea ei adevărată. Evident, prezentînd concepţiile lui Tolstoi, nu ni le vom asuma. Este vorba de a reface numai sistemul cugetării marelui scriitor rus, pentru a înţelege mai bine creaţia lui literară.

Istoria n-ar fi, mai întîi, opera eroilor, a oamenilor aleşi, a geniilor sau profeţilor. Acestei prime negaţiuni îi consacră Tolstoi partea cea mai întinsă a reflecţiei sale. Niciodată, la originea unui eveniment, nu găsim simpla manifestare a unei voinţe individuale puternice. Dacă ne gîndim că un contemporan, istoricul şi filozoful scoţian Thomas Carlyle, explica întreaga istorie prin fapta eroilor, putem spune că Tolstoi se situează la polul opus al acestei concepţii. De la Carlyle la Tolstoi trece o linie care taie globul spiritual în două. Carlyle nu făcea decît să reia concepţiile mai vechi ale spiritului omenesc în legătură cu cauzalitatea istorică, acele ale istoriei tradiţionale, ale legendelor şi poemelor eroice. „Cei vechi — scrie Tolstoi — ne-au lăsat modele de poeme în care prezenţa eroilor creează întregul interes al istoriei. Noi însă nu ne putem sustrage ideii că, povestită în chipul acesta, istoria nu mai are nici un înţeles". În bătălia de la Borodino, Kutuzov şi Napoleon dau şi acceptă lupta împotriva voinţei lor şi, cu toate că istoricii s-au ingeniat adeseori pentru a dovedi prevederea şi geniul acestor doi căpitani, lui Tolstoi îi apare limpede că, faţă de dezvoltarea involuntară a evenimentelor, rolul lor apare, mai degrabă, inconştient. Pentru a ne convinge mai bine cît de gratuită este înţelegerea cauzalităţii istoriei prin fapta eroilor, să observăm cum acelaşi eveniment, de pildă una din luptele campaniei din 1812, este atribuit, după naţionalitatea istoricului, cînd lui Napoleon, cînd împăratului Alexandru I. Căruia din aceşti doi eroi trebuie însă a-i atribui răspunderea luptei în chestiune, dacă ne aşezăm deasupra punctelor de vedere naţionale? A pune întrebarea înseamnă a pricepe dintr-o dată tot ce este arbitrar în poziţia istoricilor individualişti, moştenitorii vechii concepţii eroice a istoriei. Mai mult decît atît, cine vorbeşte de voinţa creatoare de fapte a unui erou înţelege motivele care l-au inspirat. Dar cum putem cîntări oare siguranţa acestor motive? După tendinţele proprii fiecărui cercetător, aceste motive apar, de fiecare dată, deosebite. Astfel, Thiers, care era bonapartist, susţine că puterea lui Napoleon era întemeiată pe virtutea şi geniul său, în timp ce Lanfray, care era republican, afirmă că aceeaşi putere capabilă, la vremea ei, să creeze atîtea evenimente, se baza pe minciună şi pe înşelăciunea poporului. „În chipul acesta — încheie Tolstoi — istoricii distrugîndu-şi în chip reciproc afirmaţiile, minează şi ideea forţei care produce evenimentele şi nu ajung la nici un răspuns valabil în chestiunea esenţială a istoriei".

Dacă motivele personale ale faptelor istorice sînt atît de controversabile, poate sînt mai sigure scopurile lor. Existenţa scopurilor, a cauzelor finale, ca forţe propulsive ale istoriei, este alt postulat al filozofiei ei tradiţionale. Tolstoi se comportă şi faţă de acesta cu un desăvîrşit scepticism. Încă din antichitate, primii istorici ai

tradiției noastre au crezut a recunoaște scopuri în istorie, identificîndu-le pe acestea cu ale propriilor popoare. Așa au crezut, adesea, evreii, grecii și romanii. Intențiile divine cu privire la întreaga omenire realizîndu-se prin scopurile unui singur neam omenesc este o reprezentare deseori întîmpinată la cei vechi. Tolstoi arată mai departe că și istorici mai noi, deși în general vorbesc numai de scopurile particulare ale diferitelor popoare, n-au renunțat cu totul la postularea unor scopuri generale ale umanității, pe care le fac să coincidă, de altfel, cu acelea ale popoarelor care ocupă micul colț nord-vestic al continentului european. Așa se întîmplă ori de cîte ori libertatea și egalitatea sau civilizația, în sensul pe care cuvîntul l-a luat în Europa apuseană, sînt indicate drept scopul obștesc al întregii omeniri. Tolstoi nu tăgăduiește existența scopurilor în istorie, dar crede că acestea rămîn inteligenței omenești ascunse și inaccesibile. Apropiindu-se, în această privință, de concepția lui Hegel, care vorbea de o „viclenie a rațiunii („*die List der Vernunft*")" pentru a ne face să înțelegem în ce chip spiritul universal, în urmărirea intențiilor lui se slujește de intențiile particulare ale diferitelor popoare sau personalități istorice, Tolstoi construiește un ingenios apolog. Care este oare scopul albinei? „Albina — spune el — înțeapă pe un copil și copilul își spune că scopul albinei este să înțepe oameni. Poetul admiră albina care se cufundă în potirul florilor și proclamă că scopul albinelor este să sugă nectarul. Apicultorul, observînd că albina adună polenul florilor și-l duce în stup, conchide că rolul albinelor este, desigur, a face miere. Un altul, studiind mai de aproape viața stupului, își spune că albina matură adună polenul pentru a hrăni pe tinerele albine și pentru a întreține pe regină și că, deci, scopul ei nu poate fi decît propagarea speței. Vine atunci un botanist care observă că albina zboară cu polenul de la o floare masculă la una femelă și fecundează pe aceasta din urmă, ceea ce nu mai lasă nici o îndoială că acesta este scopul albinei. Dar un altul, observînd variațiile plantelor, își dă seama că albina contribuie pentru a le produce și crede că a aflat, în fine, rolul adevărat al oricărei albine. Dar scopul final, adevăratul scop final al albinei nu se istovește prin nici unul din rolurile pe care spiritul uman crede a i le putea atribui. Cu cît mai sus se înalță spiritul omului pentru descoperirea scopului cu atît mai evident devine, pentru el, caracterul lui inaccesibil. Omul nu poate observa decît concordanța vieții albinelor cu celelalte fenomene ale vieții. Tot așa se întîmplă cu scopurile personajelor istorice și ale popoarelor întregi". Fiecare din noi trăim viața totului și, într-un mod oarecare, o slujim pe aceasta din urmă, fără să fim îndreptățiți totuși a spune că finalitățile noastre sînt acele ale întregului univers. „După cum soarele și fiecare atom de eter sînt sfere limitate dar și particule ale unei ființe inaccesibile prin enormitatea totalității ei, tot astfel fiecare individ, urmărindu-și scopurile lui, slujește un scop general, care rămîne însă incomprehensibil". Finalismul agnostic al lui Tolstoi este, așadar, al doilea aspect al negațiunilor lui.

Dar dacă influența personalităților istorice este contestabilă și aceea a scopurilor generale este cu totul învăluită în ceață, de unde provine atunci puterea care propulsează necontenit întîmplările lumii? Dacă nu putem admite nici eficacitatea motivelor unui potentat presînd asupra evenimentelor și nici nu putem recunoaște felul scopurilor care atrag aceste evenimente către ele, nu este mai cuminte să încercăm a le explica prin colaborarea mai multor cauze, lucrînd în afară de sfera voinței oamenilor sau reprezentînd cooperarea acestor voințe? În același mod fizicianul vede în unele mișcări rezultanta unui paralelogram al forțelor. Cu această ocazie, Tolstoi distinge între istoricii particulari și istoricii generali sau enciclopediști.

Cei dintîi urmăresc generarea necontenită a faptelor istorice pe firul unei singure direcţii. Ceilalţi analizează, cu prilejul fiecărui eveniment, multiplicitatea cauzelor lucrînd sinergic pentru a-l produce. Metoda aceasta a triumfat în secolul al XIX-lea şi, pentru a o ilustra, Tolstoi citează operele, mult citite altă dată şi bucurîndu-se de o mare autoritate, ale unui Julius Schlosser, ale unui Gervinus. Metoda aceasta pare însă atît de rău întrebuinţată, încît, în operele celor doi istorici amintiţi, personalităţile istorice sînt trecute cînd în rîndul cauzelor, cînd în acel al efectelor. Astfel, ocupîndu-se de Napoleon, el îl prezintă cînd ca pe un produs al ideilor revoluţiei şi al mişcării generale a societăţii în acea vreme, cînd ca pe cauza care a împiedecat dezvoltarea ideilor revoluţionare şi a mişcării generale. „Această stranie contradicţie nu este întîmplătoare, remarcă Tolstoi. Nu numai că ea poate fi întîlnită la fiecare pas, dar chiar cu astfel de afirmaţii sînt compuse toate descrierile istoricilor enciclopedişti. Această contradicţie provine din faptul că, intrînd pe calea analizei, istoricii se opresc la mijlocul drumului". S-ar părea, aşadar, că metoda enciclopedică nu este eronată în principiu, ci numai în aplicaţiile ei. Îndoielile lui Tolstoi sînt totuşi mai adînci şi în această privinţă. Să considerăm, de pildă, evenimentul restauraţiei Bourbonilor în Franţa. Istoricul particular, acela care nu se deplasează de pe subţirele fir ale unei înşiruiri unidirecţionale de cauze şi efecte, va spune că pricina Restauraţiei a fost voinţa lui Alexandru I. Dar istoricul general Gervinus, înregistrînd un netăgăduit progres în cuprinderea ceva mai largă a faptelor, va spune că pentru a readuce pe Bourboni pe tronul Franţei, au colaborat, în afară de voinţa ţarului Alexandru, activitatea baronului von Stein, primul-ministru al Prusiei, diplomaţia lui Metternich şi a lui Talleyrand, propaganda doamnei de Staël, a lui Fichte şi a lui Chateaubriand. Revenirea lui Ludovic XVIII pe tronul Bourbonilor a fost deci rezultanta unui complex paralelogram de forţe. Cum să ne explicăm însă aceasta? „Suma forţelor compozante — scrie Tolstoi — adică activitatea mutuală a lui Chateaubriand, Talleyrand, doamna de Staël şi a altora nu este nicidecum egală cu rezultanta, adică cu fenomenul că milioane de francezi s-au supus Bourbonilor. Din faptul că Chateaubriand, doamna de Staël şi alţii au schimbat cutare şi cutare cuvinte, nu decurg decît raporturile lor reciproce şi nu supunerea a mii şi mii de oameni. De aceea, pentru a explica în ce chip, din acest raport a decurs cucerirea a cîtorva milioane de fiinţe, adică în ce mod din felurite compozante egale cu un singur *A* a decurs o medie egală cu o mie de *A*, istoricul trebuie să admită existenţa aceleiaşi forţe pe care o contestă, atunci cînd o recunoaşte drept o simplă rezultantă, adică el trebuie să admită existenţa unei forţe inexplicate, lucrînd în direcţia rezultantei". Dacă nu mă înşel, înţelesul acestui text, ceva cam obscur, este, folosindu-ne de alţi termeni, că sinteza istorică (întocmai, de altfel, ca şi sinteza chimică, vitală sau psihică) nu se poate rezolva în singurii factori descoperiţi de analiză şi aceasta nu numai din pricină că perspectivele analizei apar foarte sărace, atunci cînd le comparăm cu bogăţia vie a sintezei, dar şi din cauza împrejurării că, în afară de factorii descoperiţi de analiză, trebuie să admitem cel puţin încă unul, rămas neexplicat, care a produs sinteza, acela care a constrîns compozantele să se întrunească şi să fuzioneze într-un efect final. Consideraţiile lui Tolstoi sfîrşesc, aşadar, şi în această privinţă, în agnosticism. Dar, cu această ocazie, el obţine un rezultat teoretic de mare însemnătate, acela că determinismul mecanicist nu se poate extinde şi asupra vieţii sociale, aşa cum lucrul fusese încercat în cîteva opere de fizică sau mecanică ale veacului al XIX-lea, ca de pildă, în lucrările unui Carey sau Quetelet, la care este posibil ca Tolstoi să se fi referit, atunci cînd îşi formulează criticile sale.

În afară de istoricii particulari și generali, Tolstoi distinge și pe istoricii civilizației. După aceștia din urmă, cauza evenimentelor istorice ar sta în civilizație, adică în activitatea intelectuală. De cînd Hegel încercase a explica întreaga istorie a omenirii prin dezvoltarea spontană a *ideii*, studiile de istorie a civilizației deveniseră o specialitate a vremii. Curentul s-a alimentat, desigur, și din alte izvoare, pentru că scrierea care pregnează termenul, aceea a lui Buckle, *Istoria civilizației în Anglia*, apărută în 1856, se ivește într-o legătură mai puțin aparentă cu hegelianismul. Dar nici de rolul ideii în istorie, Tolstoi nu este deloc convins. Concepția sa este esențialmente antiidealistă. În ce chip s-ar putea explica, se întreabă Tolstoi, că o carte, *Contractul social* al lui Jean-Jacques Rousseau, a putut produce Revoluția franceză? Cum să ne lămurim oare că teoriile relative la egalitatea oamenilor și la pactul dintre ei au determinat luptele lor sîngeroase și au împiedicat atîta vreme așezarea durabilă a unei ordini de stat? Explicația idealistă este, fără îndoială, insuficientă. Putem înțelege, în schimb, motivele psihologice care mișcă pe istoricii civilizației. Cum aceștia sînt oameni învățați, trăind între cărți și manipulînd idei, este ușor de priceput că ei cad cu ușurință în iluzia măgulitoare că istoria ar fi produsă de oamenii din clasa lor. Pe de altă parte, cum civilizație, activitate intelectuală, idee ș.a.m.d. sînt termeni desemnînd noțiuni indefinite, este ușor a le da orice înțeles și a le introduce în orice fel de teorie. Vagul concepțiilor idealiste determină maleabilitatea și comoditatea lor. Dar acestea alcătuiesc și neajunsul lor fatal. Și, cu toate acestea — observă Tolstoi, completînd ideea sa — deoarece există o legătură între toate evenimentele contemporane, nu este imposibil a putea stabili o relație între activitatea intelectuală și mișcarea istorică, după cum se poate găsi una între această mișcare și industria, comerțul sau agricultura vremii.

Iată deci că nici voința individuală a eroilor și geniilor, nici presupusele scopuri generale ale omenirii, nici cooperarea mecanică a evenimentelor contemporane, nici ideile civilizației nu sînt suficiente pentru a explica lui Tolstoi mișcarea necontenită a vieții istorice. Negațiunile lui sînt foarte întinse. Știința istorică a vremii rămîne oarecum rușinată în fața lui. Nu cumva atunci faptele istoriei sînt produsul întîmplării oarbe, al hazardului? Un filozof francez, venit din cîmpul matematicilor, mult citit după 1850 și a cărui actualitate s-a refăcut de curînd, prin republicarea operelor lui, Antoine Cournot, distingea între cauzele generale ale istoriei și cauzele ei accidentale. Determinismul valorează, pentru acest gînditor, și în domeniul istoriei, dar cînd două serii independente de cauze și efecte ajung să se întîlnească, accidentul produs de conjugarea lor poate apărea ca un fenomen neașteptat, pe care, din această pricină, îl numim un *hazard*. Desigur, Revoluția Franceză a fost produsă de cauze generale și, în primul rînd, de faptul că statul juridic nu mai corespundea condițiilor economice, dar împrejurarea că ea a izbucnit tocmai în 1789 și atîtea alte amănunte ale desfășurării ei, nu ne obligă să admitem, cu prilejul lor, tot atîtea interferări de serii cauzale, independente, adică tot atîtea hazarduri? Tolstoi nu se referă niciodată la ideile lui Antoine Cournot, pe care de altfel marele cititor de istorie și filozofie nu este exclus să le fi cunoscut din sursă directă, dar el ia atitudine față de problema contemporană a hazardului. „Acest cuvînt — scrie el — nu semnifică altceva decît un anumit grad al comprehensiunii fenomenelor. Cînd nu știu cum s-a petrecut cutare sau cutare eveniment și cînd cred că n-am nici un mijloc de a afla, spun că mă găsesc în fața unui hazard". Iluzia hazardului provine pentru Tolstoi, care leagă și această încercare de explicație de finalismul lui agnostic, din faptul ignoranței noastre cu privire la scopurile mai îndepărtate ale istoriei sau

confuzia înşelătoare a acestora cu scopurile apropiate şi cunoscute. Cînd un berbec, pe care ciobanul lui vrea să-l îngraşe pentru a-l putea jertfi mai curînd, se vede despărţit într-o zi de turma lui şi este pus în faţa unei iesle pline cu ovăz, el salută un hazard fericit; apoi, cînd, pe neaşteptate, este dus la abator şi simte apropiindu-i-se cuţitul măcelarului de grumaz, berbecul geme că un groaznic hazard îl izbeşte. „Dar renunţe berbecii — adaugă Tolstoi — renunţe berbecii să creadă că tot ce li se întîmplă n-are în vedere decît scopul lor berbecesc şi admită că evenimentele vieţii lor pot avea un scop incomprehensibil pentru ei, îndată vor înţelege unitatea şi consecinţa logică a tuturor întîmplărilor care-i ating, chiar a ieslei îmbelşugate oferită unora din ei şi a cuţitului care îi sacrifică în cele din urmă".

Este timpul, după ce am arătat negaţiunile lui Tolstoi, să vedem care sînt afirmaţiile lui. După ce am întîmpinat atîtea concepte insuficiente pentru a explica propulsiunea istoriei, este necesar să ne întrebăm ce pune Tolstoi în locul lor? Încercînd însă a răspunde la această întrebare, vom vedea că marele scriitor n-a izbutit să unifice toate soluţiile lui. Uneori Tolstoi apare ca un fatalist. De ce a venit Napoleon în Rusia, tîrînd după el şase sute de mii de oameni recrutaţi din toate naţiunile Europei? Întreprinderea aceasta, împreună cu toate crimele, furturile, falsificările de monedă, prădăciunile şi incendiile ei, par atît de puţin justificate de raţiunea umană, încît s-ar părea că trebuie să renunţăm a le explica. Desigur, contemporanii, istoricii imediat următori evenimentului şi Napoleon însuşi au putut invoca unele motive, de pildă inobservanţa de către Rusia a blocului continental, sau faptul că alianţa din 1809 între Rusia şi Austria n-a fost destul de bine ascunsă, sau intrigele Angliei, sau ambiţia lui Napoleon, sau fermitatea lui Alexandru, sau greşelile diplomaţilor, sau ofensa adusă ducelui de Oldenburg. Sînt însă vreuna din aceste fapte sau chiar mai multe laolaltă capabile să explice imensa deplasare de oameni pînă în regiunea Smolenskului şi a Moscovei, pentru a duce acolo incendiul şi moartea, pe care atîţia dintre ei au găsit-o la rîndul lor? „Ar fi fost oare suficient — se întreabă Tolstoi — ca Metternich, Rumianţev şi Talleyrand, între o recepţie la curte şi o altă reuniune, să se aplice a redacta bine un document sau ca Napoleon să-i scrie lui Alexandru: « Monsieur mon frère, je consens à rendre le duché au duc d'Oldenbourg»". Întrebarea pare atît de absurdă, încît Tolstoi se simte înclinat a răspunde că lucrurile s-au întîmplat pentru că trebuiau să se întîmple. „Fatalismul — scrie el — este indispensabil în ştiinţa istorică pentru a explica unele evenimente lipsite de sens (adică al căror sens nu-l pricepem)". Desigur, oamenii care au luat parte la o acţiune istorică s-au simţit liberi şi au putut crede că ei au determinat-o prin voinţa lor autonomă. „Există însă două laturi în viaţa fiecărui om: viaţa personală care este cu atît mai liberă cu cît interesele ei sînt mai conştiente, şi viaţa generală, socială, în care omul ascultă inevitabil de legile care-i sînt prescrise. Actul îndeplinit de om este ireparabil şi, concordînd în acelaşi timp cu milioanele de acte împlinite de alţi oameni, dobîndeşte dintr-o dată importanţa lui istorică". Am putea spune că fatalitatea istorică se hrăneşte din libertatea indivizilor. Îndată ce alunecă în circulaţia generală, orice acţiune personală devine un element al durei necesităţi a istoriei. „Istoria — scrie Tolstoi — adică viaţa inconştientă şi comună a mulţimilor omeneşti, profită de viaţa conducătorilor, ca de o armă, pentru a-şi atinge scopul său".

Tolstoi revine şi în altă parte asupra raportului dintre libertate şi necesitate în viaţa socială şi istorică. Primele lucrări de statistică morală, de pildă de statistică criminală, apăruseră în momentul cînd romanul *Război şi pace* începe a fi redactat

şi Tolstoi se referă la ele într-o scrisoare de explicaţii, publicată în revista *Antichităţile ruse* din 1888. „Legea marilor numere" arată o anumită regularitate a acţiunilor omeneşti în certe împrejurări sociale. Fiecare acţiune, înregistrată de statistică, a putut apărea liberă autorului ei sau martorilor apropiaţi. Considerată însă ca o unitate în însumările statisticii, ea îşi pierde caracterul autonomiei ei şi apare ca o manifestare a necesităţii sociale. În *Epilog*, raportul dintre libertate şi necesitate este tratat cu ample dezvoltări. Acest raport, scrie Tolstoi, „diminuează sau creşte după punctul de vedere din care examinăm actul, dar rămîne totdeauna invers proporţional". După cum considerăm actele unui om într-o legătură mai mult sau mai puţin strînsă cu lumea exterioară şi cu cauzele care le-au produs sau într-o perspectivă mai limitată sau mai întinsă a timpului, aceste acte ne pot apărea mai libere sau mai necesare. Un individ care s-a înecat în apele unui rîu pare a fi comis o acţiune liberă, nu însă dacă ştim că el s-a înecat încercînd să salveze pe un altul. Fapta unui nebun pare liberă aceluia care nu cunoaşte starea lui de suflet, nu însă şi cunoscătorului ei. Individul care a comis o crimă cu douăzeci de ani în urmă părea cu totul liber şi responsabil contemporanilor lui imediaţi, mai puţin celor actuali. Mai cu seamă perspectiva evenimentelor în timp este hotărîtoare pentru aspectul necesar dobîndit de descrierea lor istorică. Cu cît un eveniment istoric aparţine unui trecut mai îndepărtat, cu atît pare el mai subordonat durei legi a necesităţii. „Războiul austro-prusian — scrie Tolstoi în 1869 — ne este prezentat ca o urmare a manoperelor vicleanului Bismarck. Chiar războaiele napoleoniene, deşi sub anumite rezerve, ne sînt adeseori înfăţişate ca un rezultat al voinţei eroilor. În ce priveşte însă cruciadele, nimeni nu se mai îndoieşte că ele ocupă un loc definit şi că, fără ele, istoria mai nouă a Europei ar fi fost imposibilă, deşi pentru istoricii contemporani cu ele, evenimentul acesta nu părea altceva decît rezultatul voinţei cîtorva persoane. Nimănui, în vremea noastră, nu-i trece prin cap, în legătură cu migraţiunea popoarelor, că atîrna numai de voinţa lui Attila să reînnoiască sau nu lumea europeană. Cu cît transportăm mai în urmă obiectul observaţiei noastre, cu atît devine mai îndoielnică libertatea oamenilor care l-au produs şi mai evidentă legea necesităţii lui".

Toate aceste idei ale lui Tolstoi nu apar fără a produce unele nedumeriri în mintea comentatorului său. Acesta se simte obligat să le mărturisească cu tot respectul pe care îl nutreşte pentru o minte genială.

Ceea ce Lenin numea, încă din anul morţii lui Tolstoi, din 1910, „contradicţiile concepţiei lui", nu sînt decît prea evidente şi în acest sector special al cugetării sale. „Omul patriarhal" alternează în el cu acel al poziţiilor înaintate. Aceste contraziceri, adaugă Lenin, sînt, „oglindirea acelor condiţii cu totul contradictorii şi complexe, ale acelor influenţe sociale şi istorice care determinau psihologia diferitelor clase şi pături ale societăţii ruse în epoca de după reformă, dar înainte de revoluţie", adică dintre 1861 şi 1905, între manifestul eliberării ţăranilor al ţarului Alexandru II şi revoluţia înăbuşită sub Nicolae. Om al acestei faze de tranziţie, căreia îi aparţine prin epoca cea mai fecundă a creaţiilor lui, Tolstoi se simte, într-un fel oarecare, legat de trecut, dar începe a întrevedea viitorul. Ceea ce este adevărat pentru poziţia politică a lui Tolstoi, e adevărat şi pentru ideile lui filozofice, după cum vom vedea îndată.

Aşa, de pildă, Tolstoi ne-a apărut ca un fatalist. Fatalismul este însă un determinism finalist şi metafizic şi, ca atare, el se deosebeşte esenţial de determinismul ştiinţelor şi al societăţii. În concepţia fatalismului, evenimentele lumii sînt determinate

de o cauză finală şi transcendentă. Aceste postulate par a fi primite de Tolstoi, atunci cînd în încercările sale de explicaţie istorică el invocă Providenţa sau atunci cînd declară că „fără a admite participaţia divină în operele umanităţii, noi nu putem accepta forţa creatoare a istoriei ca o cauză a evenimentelor". În această parte a cugetării lui, Tolstoi apare ca un mistic şi ca un teolog, şi postulatele filozofiei sale nu sînt deosebite de acele ale unui Augustin sau Bossuet. Dar gînditorul care întemeiază raţionamentul său pe calculul statistic poate foarte bine să se dispenseze de ipoteza teologică şi Tolstoi se şi lipseşte de ea, atunci cînd în scrisoarea adresată revistei *Antichităţile ruse*, el ajunge a vedea în marea mişcare de popoare din 1812 „o lege naturală zoologică". Tolstoi însă pare a nu fi fost sensibil faţă de antinomia cuprinsă în faptul de a invoca, pentru a explica acelaşi fenomen istoric, cînd providenţa divină, cînd „o lege naturală", adică de a situa explicaţiile sale cînd în planul teologic, cînd în acel naturalist.

De asemeni, cînd Tolstoi afirmă că necesitatea unui eveniment pare cu atît mai evidentă cu cît ne îndepărtăm mai mult în timp, el pare a voi să ne spună că necesitatea istorică este un simplu efect de perspectivă, produsul condiţiilor în care spiritul consideră lucrurile. Poziţia lui Tolstoi ar fi deci idealistă şi aproape kantiană. Totuşi, nu aceasta este poziţia lui definitivă, deoarece numeroase sînt textele în *Război şi pace* care ne îndreptăţesc a încheia că necesitatea în istorie era, pentru el, nu numai un efect de perspectivă, dar şi o realitate substanţială. Astfel, cînd Tolstoi scrie: „Sensul fundamental, principal al evenimentelor europene la începutul veacului al XIX-lea a fost mişcarea maselor populare ale Europei din Occident spre Orient şi apoi din Orient spre Occident", el identifică produsul uneia din acele legi naturale, zoologice, despre care l-am văzut scriind înainte. Acest enorm fenomen istoric, migraţiunea modernă a popoarelor, nu este pentru Tolstoi un simplu efect optic al distanţei din care îl priveşte, ci, după cum am văzut de atîtea ori mai înainte, o realitate necesară, cu privire la care formulează judecăţi apodictice.

Istoria nu este deci, pentru Tolstoi, o simplă construcţie a spiritului, ci produsul de integrare a milioanelor de fapte omeneşti, opera maselor anonime, nu a indivizilor, oricît de excepţionali ar fi ei. Aceasta mi se pare a fi propoziţia centrală a filozofiei tolstoiene a istoriei, afirmaţia ei capitală. Această afirmaţie modifică în asemenea măsură postulatele filozofiei tradiţionale a istoriei şi dă întregul ei sens creaţiei literare a lui Tolstoi, încît este necesar a extrage cîteva din implicaţiile ei.

Atîta vreme cît s-a crezut că indivizii de seamă, mari generali sau gînditori geniali, oameni de stat sau profeţi sînt autorii evenimentelor istorice, s-a dat un anumit înţeles noţiunii de eveniment istoric. Se presupunea că omul de seamă, creatorul de fapte, se găseşte într-un anumit moment al timpului şi face să înceapă, din clipa în care hotărîrile lui se încheagă, un nou eveniment al istoriei. Evenimentele ar avea deci un început bine delimitat, după cum ar avea şi un sfîrşit perfect mărginit. Mişcările istoriei însă, arată Tolstoi, n-au niciodată această discontinuitate. Mişcarea în lume este esenţialmente continuă. Ignorarea continuităţii şi conceperea acesteia ca o înşiruire de fragmente discontinue stă la originea celebrului sofism al eleaţilor. Se ştie că Zenon din Elea susţinea că Ahile cel repede în fugă n-ar putea niciodată ajunge înceata broască ţestoasă care ar fi pornit cu un singur moment înaintea lui, deoarece în clipa în care Ahile ar fi ajuns în locul în care se găsea broasca ţestoasă la plecarea lui, aceasta ar fi străbătut un alt interval şi cînd Ahile l-ar fi parcurs şi pe acesta, broasca s-ar fi deplasat la rîndul ei. Oricît s-ar micşora depărtarea dintre Ahile şi broască, intervalul care îi desparte rămîne divizibil la

infinit şi eroul grec ar fi avut nevoie de infinitul timpului pentru a străbate numărul infinit al acestor diviziuni. Evidentul sofism al lui Zenon provine din ignorarea caracterului de continuitate al mişcării şi din înţelegerea ei ca o înşiruire de fragmente discontinue. Dar ştiinţa matematică, într-una din ramurile ei, pe care cei vechi n-au cunoscut-o, prin „întrebuinţarea infiniţilor mici, rezolvă chestiuni care altădată păreau indisolubile. Această ramură nouă restabileşte în examinarea problemelor mişcării condiţia principală a acesteia, adică continuitatea ei absolută şi, în consecinţă, corijează greşeala pe care inteligenţa omenească nu o poate evita examinînd unităţile separate ale mişcării în locul mişcării continue". Aplicînd conceptul matematic al infiniţilor mici, Tolstoi ajunge să conteste ideea de bătălie, ca un eveniment bine delimitat într-un război şi decurgînd după un plan stabilit mai dinainte. „Pentru oamenii — scrie el — care s-au obişnuit să creadă că planurile de război şi de bătălie sînt făcute de comandanţii de armată în acelaşi fel în care noi, stînd în cabinetul nostru de lucru, decidem, privind harta, în ce chip ne-am conduce în cutare sau cutare împrejurare, pentru aceşti oameni se pun unele chestiuni, ca de pildă: „De ce Kutuzov, în timpul retragerii sale, nu s-a comportat în cutare sau cutare fel? De ce n-a ocupat poziţie la Fili? De ce, părăsind Moscova, nu s-a retras îndată spre Kaluga etc.?" Oamenii care sînt obişnuiţi să gîndească astfel uită sau ignorează condiţiile inevitabile în care se exercitează întotdeauna activitatea unui general... Comandanţii nu se găsesc aşezaţi niciodată în condiţiile începutului unui eveniment oarecare. Ei se află totdeauna în mijlocul seriei mişcătoare a evenimentelor, încît niciodată, în nici un moment, ei nu pot îmbrăţişa toată însemnătatea evenimentului care se petrece". Marile bătălii n-ar fi deci produsul unor planuri stabilite mai dinainte, ci configuraţii decupate de noi în pînza veşnic mişcătoare a istoriei, un aspect detaşat din forfota neîntreruptă a furnicarului uman. Ele n-ar fi stabilite mai dinainte de geniul comandanţilor, ci ar fi produse de ceea ce Tolstoi numeşte, în altă parte, „instinctul fortuit al mulţimilor". Nu ştiu dacă specialiştii ştiinţei militare ar putea subscrie aceste concluzii ale lui Tolstoi, dar ele nu sînt mai puţin semnificative atît pentru concepţia, cît şi pentru arta lui literară. Urmărind dezeroizarea istoriei, după ce doboară de pe piedestalul lui pe Napoleon, împreună cu toţi locuitorii Panteonului, el trage o cortină peste faptele atribuite lor, acoperă fresca monumentală a trecutului şi aşază în locul ei imaginea mulţimilor necunoscute şi a faptelor lor însumate din infinite aspiraţii, faptele anonime, fără glorie, dar nu fără grandoare, a maselor omeneşti care trăiesc, suferă, muncesc, luptă şi mor.

Nu putem să nu observăm că recunoaşterea acestor fapte, al căror caracter nu este dealtfel „zoologic", deoarece mulţimile luptă pentru libertate, pentru idealurile lor, n-ar fi trebuit să-i ascundă lui Tolstoi sensul marilor personalităţi istorice, al căror rol este tocmai acela de a sintetiza aspiraţiile generale şi de a le lumina în conştiinţa tuturor.

Război şi pace este, într-o întinsă parte a lui, o scriere îndreptată împotriva lui Napoleon. Evocînd bătălia de la Borodino, Tolstoi scrie: „N-a fost Napoleon acela care a condus mersul bătăliei, pentru că nici una din dispoziţiile lui n-a fost exactă şi pentru că, în timpul luptei, el nu ştia ce se petrece în faţa lui. Faptul că mii de oameni s-au ucis între ei nu s-a împlinit prin voinţa lui, ci independent de ea, prin voinţa sutelor de mii de oameni care participau la opera comună". Forţa propulsivă a istoriei este aceea a maselor umane: „Atîta timp cît se scrie istoria unor personaje particulare, fie ei Cezar sau Alexandru, Luther sau Voltaire

şi nu istoria tuturor fără excepţie, a tuturor oamenilor care au luat parte la un eveniment, nu este posibil a scrie istoria umanităţii". Oamenii mari sînt cel mult acei care dau ultima lovitură copacului retezat pînă la coajă, minerii care aplică cea din urmă izbitură de ciocan stîncii apăsate de un munte atîrnînd milioane de kilograme. Uneori rolul oamenilor mari i se pare lui Tolstoi încă mai redus. Desigur, jurisconsulţii îşi închipuie că puterea conducătorilor provine din „suma voinţei maselor, transportată, prin acord exprimat sau tacit, asupra guvernanţilor aleşi de ea". Teoria aceasta, socoteşte Tolstoi, este bună cel mult pentru perioadele pacifice ale istoriei, dar nu şi pentru acele complicate şi furtunoase, cînd diferiţii conducători, luptîndu-se şi nimicindu-se între ei, ne lasă perplecşi în faţa întrebării: care anume dintre aceştia primiseră delegaţia maselor populare? Adevărul ar fi că aşa-numiţii oameni mari nu fac decît să urmeze mişcarea instinctivă a maselor, aşa încît cruciadele, de pildă, departe de a fi opera lui Godefroy de Bouillon sau a lui Petre Ermitul, n-au fost decît o instinctivă acţiune migratoare care a tîrît, în tulburele ei val, şi pe Godefroy de Bouillon şi pe Petre Ermitul. Unii istorici au susţinut că Napoleon ar fi putut schimba soarta bătăliei de la Borodino, dacă ar fi trimis în luptă vechea şi viteaza lui gardă personală. A susţine aceasta n-are însă mai mult sens decît a spune că toamna ar fi putut să devină primăvară. Lucrul, pur şi simplu, nu era cu putinţă. „Napoleon nu şi-a dat garda, nu pentrucă n-a voit sau n-a putut-o face. Toţi generalii, ofiţerii şi soldaţii armatei franceze ştiau că spiritul acesteia n-o mai permitea. Nu numai Napoleon încerca sentimentul acesta, trăit parcă în vis, al elanului mînei care cade fără putere", dar toţi oamenii din preajma lui. Forţa morală a armatei franceze era istovită. Dimpotrivă, forţa morală a armatelor ruse era, în momentul acela, superioară. Spiritul armatelor şi forţa morală sînt termeni pe care îi făurim tocmai pentru a denumi acea realitate colectivă, produsul de integrare a micilor infiniţi umani, în care Tolstoi recunoaşte adevărata forţă mişcătoare a istoriei. Existenţa acestui spirit al armatelor, „legătura misterioasă şi indefinibilă", „nervul principal al războiului", îi explică lui Tolstoi cum în aceeaşi bătălie de la Borodino, intenţiile lui Kutuzov ajungeau să se transmită în toate punctele armatei, fără ca propriile lui cuvinte să izbutească a fi cunoscute vreodată sau propagîndu-se numai într-o formă cu totul alterată. Unitatea sentimentului care trecea prin sufletul lui Kutuzov, ca şi al tuturor ruşilor care luau parte la luptă, era însă ca un mediu bun conducător al acestei electricităţi umane. Tolstoi se apropie, în această explicaţie, de o înţelegere mai justă, deşi nu încă îndestulătoare, de aprecierea mai justă a rolului marilor personalităţi istorice, pe care teoria sa generală le omitea cu atîta uşurinţă.

Am arătat că, printr-unele cel puţin din aspectele ei, filozofia istoriei a lui Leon Tolstoi poate fi caracterizată drept un finalism agnostic. Totuşi, în partea finală a consideraţiilor cuprinse în *Epilog*, Tolstoi nu mai vorbeşte de scopuri necunoscute, ci de condiţiile cauzale de ordin geografic sau politico-economic şi de fenomene sociale, supuse legilor matematice. Pentru acest nou aspect al ideilor lui, eticheta finalismului agnostic nu se mai potriveşte şi el ne scoate în faţă încă un punct în care ideile lui nu sînt bine articulate şi nu sînt unificate. S-ar putea spune chiar că prin ultima trăsătură, pe care o adaugă teoriilor sale de filozofia istoriei, Tolstoi — anulează o parte din trăsăturile ei mai vechi, omul de ştiinţă încercînd să deplaseze şi să ocupe locul misticului şi teologului. „De cînd, pentru întîia oară — scrie Tolstoi un om a spus şi a dovedit că numărul naşterilor şi al crimelor este supus le-

gilor matematice şi că anumite condiţii geografice şi politico-economice determină constituţia statelor, după cum raporturile dintre populaţie şi pămîntul ocupat de ea sînt cauza mişcărilor popoarelor, din acel moment bazele pe care odihnea vechea istorie au fost minate". Prin astfel de consideraţii, Tolstoi se situează departe de finalitatea necunoscută a istoriei, de „participaţia divină", de „providenţă", de întregul lui finalism agnostic, pentru a nu mai vorbi de fatalismul lui. Noua orientare, triumfînd în ultimul capitol al *Epilogului*, este de pus în legătură cu noile idei ale lui Karl Marx care, o dată cu publicarea primului volum al *Capitalului* în 1867, cîştiga cercuri întinse ale intelectualilor vremii, şi de care Tolstoi însuşi nu rămîne străin, după cum o dovedesc incontestabilele lui lecturi din Karl Marx şi chiar evoluţia concepţiilor lui la finele *Epilogului*. Explicaţia mişcărilor istoriei prin cauze geografice şi politico-economice, adică prin natură şi prin muncă, face să răsune un incontestabil accent marxist. Determinismul ştiinţific în locul finalismului teologic, în explicarea fenomenelor istorice, îi pare lui Tolstoi drept una din cele mai radicale răsturnări de poziţii, asemănătoare numai cu înlocuirea sistemului heliocentric cu acela geocentric prin descoperirile lui Copernic, la sfîrşitul Renaşterii. Cînd oamenii au aflat că nu soarele se mişcă în jurul pămîntului, ci pămîntul în jurul soarelui, spiritele s-au rebelat nu numai pentru că o experienţă aşa-zicînd incontestabilă a simţurilor, aceea a imobilităţii planetei noastre, părea contrazisă, dar şi pentru că, pe această cale, după cît se credea, se expunea distrugerii credinţa în Dumnezeu, în creaţia lumii şi în miracolul lui Josua, fiul lui Aron, acela care a întors soarele din drum. Ceea ce a fost imobilitatea pămîntului, pentru vechea astronomie a lui Ptolomeu, a fost şi conceptul marii individualităţi libere, creatoare de fapte istorice, pentru vechea filozofie a istoriei. Ştiinţa istorică nouă minează această din urmă dogmă, dar ea se izbeşte, observă Tolstoi, de aceeaşi temere că, prin evidenţierea caracterului de necesitate al istoriei, s-ar putea distruge „conceptul sufletului, al binelui şi al răului, al tuturor instituţiilor de stat şi al bisericii, întemeiate toate pe acest concept". Tolstoi este departe de a crede în aceste efecte. Dimpotrivă, evidenţierea legilor naturale care stăpînesc viaţa popoarelor i se pare a întări mai degrabă societăţile. Este vrednic de reţinut faptul că marele roman al lui Tolstoi sfîrşeşte asupra acestor consideraţii relative la salvarea determinismului ştiinţific în explicarea vieţii istorice a omenirii, determinism care, de altfel, rămîne deocamdată pentru el, numai un principiu general, un simplu program fără alte dezvoltări şi aplicaţii.

Concepţia filozofică a lui Tolstoi se leagă, în *Război şi pace*, cu toate amănuntele creaţiei lui literare. Spre deosebire de întreaga epică a trecutului care lega fabulaţia de soarta unuia sau a mai multor personaje principale, denumite nu fără un înţeles mai adînc *eroii* naraţiunii, Tolstoi face să apară şi un personaj nou, necunoscut în trecut, *masele umane*. Nimic asemănător nu găsim în epoca anterioară. Prin introducerea acestui nou personaj şi prin descrierea stărilor de mulţime, a armatelor înaintînde sau în derută, a învolburării luptelor, a scenelor de răzmeriţă populară, a erupţiunilor străzii, a exodurilor, a obştiilor omeneşti în tabere sau în închisori, Tolstoi inaugurează un motiv cu totul nou în întreaga artă narativă a lumii. După el au fost numeroşi scriitori care au pictat mulţimile; nimeni însă n-a făcut-o înaintea lui. Poet al maselor, al poporului anonim, Tolstoi descrie, fireşte, şi multe caractere individuale. Ba chiar simţul său pentru individualitatea omenească, pentru detaliul fiziognomic şi vestimentar, pentru particularităţile vorbirii şi ale gesticulaţiei,

pentru ticuri şi atitudini, puterea lui de caracterizare a omului văzut dinafară şi dinăuntru, este una din cele mai mari pe care le cunoaşte literatura. Se poate face însă observaţia că în acea vastă frescă de tipuri omeneşti, pe care *Razboi şi pace* o face să se detaşeze pe fondul furnicarului uman în pulsaţie, figurile cele mai iubite de Tolstoi sînt, mai întîi, exemplarele populare, oamenii săltaţi din anonimat, aducînd cu ei duioşia, blîndeţea, simplitatea şi înţelepciunea filtrate dintr-o milenară suferinţă, apoi acele figuri care comunică cu viaţa mulţimilor şi cărora contactul cu ele le insuflă nu ştiu ce jubilare a sensului regăsit al vieţii. În această privinţă una din scenele cele mai caracteristice ale întregului roman este aceea în care prinţul Bezuhov întîlneşte în închisoare pe ţăranul Platon Karataiev. Arestat ca pretins incendiar, zguduit încă de mărimea dezastrului care transformase Moscova în cenuşă, cu toate certitudinile morale ruinate în urma sălbaticilor execuţii marţiale, care îl ocoliseră ca prin minune, Bezuhov face în închisoare cunoştinţa lui Platon Karataiev. O voce răsună în întuneric şi simplitatea, bunăvoinţa activă, seninătatea şi pietatea umilului tovarăş strecoară în sufletul lui Bezuhov pacea, la sfîrşitul acelei prime seri a întîlnirii şi-i dărîmă toate certitudinile . „Afară — ne spune Tolstoi — se mai auzeau strigăte şi plînsete venind de undeva, printr-o gaură a barăcii se mai vedea focul, dar în baracă totul era tăcut şi întunecos. Multă vreme Bezuhov nu putu să adoarmă. Cu ochii deschişi, stătea întins în întuneric şi ascultînd sforăirea lui Platon, adormit lîngă el, simţea că lumea distrusă înainte se înălţa din nou în sufletul său, cu o nouă frumuseţe, pe temelii noi, nezguduite". Bezuhov care, după avizul biografilor lui Tolstoi, este oarecum reprezentantul scriitorului, nu e, desigur, un erou, o individualitate puternică. Timiditatea şi ezitările caracterului său interzic această calificare. Dar prin sinceritatea, prin iubirea adevărului şi a omului, prin continua şi neliniştita lui cercetare morală, el devine figura cea mai expresivă a întregului roman. Niciodată Tolstoi n-a pictat un erou, nici chiar atunci cînd a reconstituit figura lui Kutuzov. Pentru întîia oară în epica militară, figura unui comandant de armată a fost zugrăvită ca un temperament apatic, a cărui putere şi virtute proveneau numai din comunicarea lui instinctivă cu masele.

S-a făcut de mai multe ori observaţia că figura comandantului de armată Kutuzov n-a fost înfăţişată de Tolstoi în toate resorturile ei, în puterea şi spontaneitatea deciziunilor sale. Felul în care Tolstoi a înfăţişat-o nu rămîne însă mai puţin caracteristic pentru noua orientare dată artei epice.

Dincolo de sfera figurilor iubite pentru această atenuare a năzuinţei individualiste, pentru generoasa lor dăruire către viaţa colectivităţii, stau tocmai, priviţi cu ironie sau dispreţ, oameni care iubindu-se prea mult pe ei înşişi nu se pot oferi cu iubirea altora. Napoleon îi apare lui Tolstoi ca unul dintre aceştia. Vanitatea i se pare a fi însuşirea dominantă a împăratului francezilor şi de aceea, în întinsa iconografie literară napoleoniană, autorul *Războiului şi păcii* fixează un portret sarcastic. Tolstoi n-a zugrăvit eroi; dar adeseori vitejia, elanul intrepid şi dispreţuitor de moarte al unor tineri sau copilandri care iubesc războiul cu ardoare şi simplitate, un Denisov, un Dolohov, un Niculae Rostov, un Petia. Pentru o singură dată, în *Război şi pace*, ne apare, prezentată cu o caldă şi neliniştită simpatie, figura cuiva care aspiră nu numai către aventura războiului, dar către glorie şi eroism. Este prinţul Andrei Bolkonski, cineva care ar fi putut deveni un Napoleon al ruşilor. Andrei Bolkonski este un om preocupat de individualitatea lui, dornic să se fixeze

pe un plan înalt al influenţei asupra oamenilor. Umbra melancoliei îl întovărăşeşte însă totdeauna pe Bolkonski. Este în firea lui ca o perplexitate în faţa vieţii neînţelese, apoi o căutare zadarnică a iubirii care i se refuză. Dar eroul mîhnit Andrei Bolkonski, amintind oarecum pe Ahile al *Iliadei*, nu izbuteşte să cuprindă sensul vieţii şi să găsească iubirea, tocmai pentru că este o individualitate prea puternică şi prea concentrată în sine. Trebuie să vină, pentru el, clipa morţii, o dată cu rana pe care o primeşte la Semeneovskoie, pentru ca zăgazurile să se desfacă. Privirile lui se întîlnesc, din întîmplare, cu acelea ale vechiului adversar, ale lui Anatolie Kuraghin, sfîrtecat şi el de un obuz, şi deodată „mila, entuziasmul, iubirea pentru acest om îi umplu de bucurie inima". Înţelesul vieţii pare în această clipă să i se lămurească. „Iată de ce regret viaţa — îşi spune el — iată ce ar fi în mine dacă aş trăi, dar acuma este prea tîrziu, o ştiu!".

Roman al maselor umane, străbătut de etosul iubirii pentru ele şi al individualităţii care se deschide şi dăruieşte, *Război şi pace* se resimte de această concepţie şi în forma compoziţiei lui. Atîta timp cît romanul are fabulaţia destinului sau a formaţiei unui individ, a unui erou, subiectul lui avea ceva mărginit, precis. Poeţii epici eliminau din largul cîmp al vieţii tot ce nu era în legătură cu eroul lor şi reţineau numai ce se putea anina de firul caracterului şi al sorţii evocate. Orice poem epic sau roman al tradiţiei ante-tolstoiene se poate povesti din nou. Nimeni nu poate însă reproduce subiectul romanului *Război şi pace*. Viaţa nu este redată aici într-o secţiune, ci în totalitatea ei nelimitată. Subiectul romanului este aici viaţa însăşi, nu numai războiul şi pacea, dar şi naşterea şi moartea, iubirea cu toate peripeţiile ei, existenţa în oraşe şi la ţară, atingerea claselor sociale, vanităţile lumii înalte, umilinţa celor de jos, ambiţia, trădarea, răutatea diabolică şi elanurile cele mai pure ale inimii, toate situaţiile vieţii, toate sentimentele, toate temperamentele şi toate caracterele, macrocosmosul existenţei individuale şi sociale. Produs de integrare a infinitesimalului uman, Tolstoi nu decupează, în substanţa vieţii, o configuraţie particulară, ci o creează pe aceasta din nou, în întregimea ei. În *Război şi pace* lumea se naşte şi trăieşte încă o dată.

Am spus, la începutul acestor pagini, că eposul modern al lui Tolstoi este cea mai hotărîtoare cotitură în întreaga dezvoltare a epicii universale, după Homer şi Virgiliu. Mi-e teamă că afirmaţia aceasta a putut apărea cam îndrăzneaţă. Totuşi, dacă ne gîndim că, pentru întîia oară în istoria literaturilor, figura sau figurile centrale ale unui mare epic au încetat să mai fie nişte eroi veneraţi de istorie sau de legendă, ci masele omeneşti considerate ca adevăratele purtătoare ale istoriei, cred că afirmaţia amintită are oarecare temeinicie. Poemele eroice au fost, la popoarele moderne, produsul culturilor feudale şi cavalereşti. Eposurile homerice aparţin şi ele unei epoci pe care mulţi istorici, aplicînd un termen apărut în evul mediu occidental împrejurărilor antice, a numit-o feudalitatea greacă. Cînd culturile feudale s-au epuizat, vechea formă a poemelor epice, împreună cu idealul eroic care le inspirase, au trebuit să-şi găsească un alt drum. Aşa s-a întîmplat la sfîrşitul Renaşterii, cînd apariţia burgheziei moderne şi transformarea mijloacelor de luptă făcuse ca vechiul cavalerism să se perimeze. Atunci apare Don Quijote al lui Cervantes. Don Quijote păstrează formele de viaţă ale cavalerilor de altă dată, într-un moment în care conţinutul lor se istovise. Societatea burgheză occidentală a hohotit de rîs ascultînd cum „cavalerul tristei figuri" se bătea cu morile de vînt, pentru că alţi cavaleri adevăraţi nu mai existau, şi cum el aducea omagiul lui naivei ţărance

din Toboso, pentru că adevăratele castelane de altădată dispăruseră. Un moment asemănător revine la începutul veacului trecut. După ce campaniile napoleoniene luară sfîrşit, idealul antic al gloriei, cultivat de soldaţii lui Napoleon pe toate cîmpiile Europei, îşi pierde deodată înţelesul şi contemporanii trăiesc ca o trezire dintr-un vis. Momentul este fixat de Stendhal, analist rece şi lucid, mare meşter în cîntărirea motivelor care inspiră acţiunile omeneşti. Stendhal era o alcătuire omenească foarte curioasă. Ideolog, în sensul veacului al XVIII-lea, foarte rutinat în analiza nemiloasă a conştiinţei umane, dar în acelaşi timp temperament ardent şi epicureu, amant pasionat al Italiei, entuziasmîndu-se pentru femeile şi muzica ei, dar mai ales pentru acel fel de a fi al oamenilor, în care i se părea a distinge singura rămăşiţă europeană a aceea ce fusese în Renaştere religia energiei şi a gloriei, idealul acelui *virtù* proslăvit de Machiavelli, Stendhal va întreţine cultul lui Napoleon, singurul om care i se părea a fi reincarnat, în epoca noastră, pe eroul antic şi pe virtuozul italian al Renaşterii. În tinereţea lui, ca ofiţer al intendenţei lui Napoleon, el îl urmează în mai multe din campaniile lui şi ajunge pînă la Moscova, pe care o vede arzînd. Dacă *Jurnalul* lui Stendhal ar fi fost în întregime publicat, în momentul în care Tolstoi compunea *Război şi pace*, n-ar fi fost exclus ca Bezuhov să fi întîlnit într-una din străzile învăluite în fum ale Moscovei, pe ofiţerul francez Henri Beyle, viitorul romancier Stendhal, pe omul cu barbă creaţă, bine împlinit la trup, care i-ar fi vorbit cu ardoare despre Italia, despre Napoleon şi faptele lui, dar cu oarecare cinism despre toate celelalte împrejurări omeneşti. Napoleon este modelul tuturor personajelor principale ale lui Stendhal. El inspiră pe Julien Sorel, tînărul seminarist din *Le rouge et le noir*, care, într-un moment cînd ascensiunea burgheză făcea ca barierele claselor sociale să se relaxeze, se călăuzeşte de modelul eroului iubit şi al întîmplării sale de necrezut, pentru a încerca la rîndu-i aventura unei mari ascensiuni, sfîrşită de altfel printr-o crimă pasională şi pe eşafodul călăului. Napoleon inspiră şi pe celălalt erou stendhalian, pe Fabrice del Dongo din *La Chartreuse de Parme*. Cînd trîmbiţele marii armate, refăcute, mai sună încă o dată pe cîmpiile Flandrei, adolescentul Fabrice îşi părăseşte familia de legitimişti din Milano, pentru a găsi fericirea în lupta dusă sub flamurile împăratului. Fabrice ajunge la timp pentru a mai lua parte la acţiunea de la Waterloo. Dar evenimentele nu se constituie, pentru el, în forma unei lupte, aşa cum o descriu cărţile de istorie şi cum o cîntă poemele eroice. Pe vasta întindere a cîmpului, el nu vede decît profilîndu-se, din cînd în cînd, rare şiruri de călăreţi. O vivandieră îi dă să bea un rachiu tare. Un soldat îi fură calul. Deodată un alt grup de călăreţi trece pe lîngă el şi cineva strigă: „Împăratul! Împăratul!", dar Fabrice nu distinge nici o figură şi această clipă unică — singura pentru care universul merita să existe — trece zadarnic pentru el. „Războiul — gîndeşte Fabrice — nu este deci acel nobil şi comun elan al sufletelor iubitoare de glorie pe care mi-l închipuisem citind proclamaţiile lui Napoleon". Descrierea bătăliei de la Waterloo în *La Chartreuse de Parme* este un alt moment al acelei perimări a idealului aristocratic al gloriei şi eroismului, survenit în toate momentele de ascensiune burgheză.

Tolstoi citea cu o mare admiraţie romanul lui Stendhal. Există, ieşit din pana lui, un text care o mărturiseşte, împreună cu înrîurirea pe care povestirea bătăliei de la Waterloo a avut-o asupra propriului său mod de a înţelege războiul. Critica noţiunii de luptă ca un eveniment închegat, pe care am subliniat-o în consideraţiile sale de filozofia istoriei, poate să nu se fi produs fără o tacită referire mentală la

modul stendhalian. Dar apropierile se opresc aici. Scriitorul Stendhal, mlădiţă a unei familii burgheze din Grenoble, relativizează idealul eroilor glorioşi, dar nu pune nimic în locul lui. Aspiraţia personajelor sale este cu totul orientată către trecut. Julien Sorel îndrăzneşte visul de a îmbrăca o dată demnitatea unui *pair de France;* iar Fabrice sfîrşeşte în sutana unui cardinal. Ambii pecetluiesc, prin cazul lor particular, alianţa noii burghezii, ieşită din Revoluţia Franceză, cu vechile clase dominante. Tolstoi însă, dărîmînd vechile table ale eticii aristocratice şi smulgînd cununile gloriei de pe fruntea vechilor eroi, adică a stăpînitorilor care, susţinînd că determină istoria, puteau pretinde să-i folosească cuceririle, împrăştie aceste cununi peste milioanele de frunţi încreţite ale poporului întreg. *Război şi pace* devine astfel adevărata epopee a democraţiilor moderne.

DOSTOIEVSKI[1]

Comemorarea lui Feodor Mihailovici Dostoievski, de la a cărui moarte s-au împlinit de curînd trei sferturi de veac, găsește reputația acestui scriitor într-unul din momentele cele mai interesante ale evoluției ei. Cînd Rusia, și apoi întreaga lume, au luat cunoștiință de operele lui Dostoievski, impresia generală a fost atît de puternică, atît de nouă și de originală, încît toată lumea a fost de acord că în autorul *Amintirilor din casa morților*, al romanelor *Crimă și pedeapsă, Idiotul* și *Frații Karamazov*, realismul rus și european cîștigase pe unul din reprezentanții lui cei mai de seamă, un scriitor genial căruia nu-i puteau fi alăturate decît puține alte figuri din întreaga galerie a literaturii moderne. Adîncimea și precizia cunoașterii sale psihologice, intensitatea zguduitoare a situațiilor evocate de el, însemnătatea dobîndită pentru fiecare din cititorii lui de analizele sale morale, au dat operelor lui Dostoievski caracterul unor mari evenimente ale secolului. Numeroșii lor cititori, în toate părțile lumii, s-au simțit răscoliți și modificați. Omul modern a dobîndit o nouă adîncime a conștiinței de sine prin operele lui Dostoievski. Slava lui a fost la sfîrșitul secolului trecut și la începutul secolului nostru deopotrivă cu a lui Lev Tolstoi și acești doi scriitori au contribuit în măsura cea mai mare la deschiderea căilor pe care au pășit apoi, pentru cea mai întinsă răspîndire a lor, operele celorlalți mari scriitori ruși ai secolului al XIX-lea.

Cînd însă Revoluția din Octombrie a triumfat și cînd au fost supuse unui nou examen toate valorile tradiției literare ruse, renumele lui Dostoievski a trebuit să intre, în propria patrie a poetului, în conul de umbră. Dostoievski era un scriitor pe care Revoluția nu-l putea asocia cu năzuințele ei de transformare a omului și a societății. Acest moralist genial nu înțelesese de loc socialismul, dovedise adeseori o obediență îngustă față de puterile constituite ale împilării și exploatării, favorizase răspîndirea unui misticism bolnăvicios. Revoluția dorea dezvoltarea unui tip omenesc sănătos și activ, orientat cu toate puterile voinței către lumea exterioară, pe care urma s-o îndrumeze spre orînduiri sociale mai drepte, capabile a fi obținute și prin dezvoltarea rațiunii puse în serviciul aspirațiilor populare, prin cunoașterea și aplicarea legilor naturii și ale societății. Un astfel de program se ridica pe temelia celei mai largi simpatii și solidarități umane, pe o vie reprezentare a durerilor ome-

[1] Studiu scris în anul 1956.

neşti, dar şi pe hotărîrea de a le elimina, într-o nouă orînduire a societăţii, prin lumina raţiunii şi prin energia voinţei. Stările de spirit din care se alimentase acţiunea conducătorilor Revoluţiei din Octombrie fuseseră pregătite şi de marii scriitori ruşi ai secolului al XIX-lea. Dostoievski îşi dăduse şi el partea lui de contribuţie în formarea acelor stări ale spiritului public. Imaginaţia durerii fusese una din cele mai puternice în formula genialităţii lui Dostoievski. Puţini alţi scriitori ai lumii îşi reprezentaseră cu o forţă egală durerea omului condamnat de vechile orînduiri la mizerie, la ruşine şi la singurătate. Chinurile foamei, dar mai cu seamă spasmul conştiinţei umilite şi ofensate, tresăririle orgoliului uman în faţa agresiunii brutale a prostiei îmbuibate şi a egoismului, nu aflaseră multe alte minţi mai lucide şi alte glasuri, în lungul trecut al literaturii, pentru a le descrie şi a le denunţa. Cînd citim romanele lui Dostoievski, un singur alt nume vine să i se alăture, ca reprezentantul noii serii la sfîrşitul căreia stă marele scriitor rus. Acest nume este al lui Dante, a cărui imaginaţie a durerii în *Infernul* este singura cu care putem compara pe aceea a autorului *Crimei şi pedepsei*. Lui Ugolino i se asociază peste veacuri Raskolnikov. Cîtă deosebire însă faţă de durerea omenească în atitudinea celor doi poeţi! Crima îşi găseşte pedeapsa ei, la Dante, într-un alt plan al lumii. În concepţia medievală a *Divinei Comedii*, echilibrul moral al lumii, tulburat prin fapta criminală şi prin suferinţa pe care aceasta o provoacă, se restabileşte dincolo de limitele acestei lumi, prin sancţiunea infernală aplicată criminalilor, prin ascensiunea în gloria paradisiacă a sufletelor drepte şi nobile. Nici o crimă şi nici un păcat nu rămîn deci nepedepsite şi nici un merit nu rămîne nerecunoscut, încît interesul de a înlătura lăcomia, avariţia, violenţa, înşelătoria, ipocrizia, hoţia sau trădarea, devine fără îndoială mai mic, inspiră în mai slabă măsură voinţa de a le face imposibile în lumea noastră, de vreme ce ele sînt neapărat sancţionate în lumea de dincolo. Faţă de existenţa răului şi a durerii, modernul Dostoievski a luat o altă atitudine, deşi gîndul restituţiilor într-altă lume nu i-a fost nici lui străin. Nouă cu adevărat la Dostoievski este atitudinea de proslăvire a suferinţei şi credinţa în puterea ei de regenerare morală a omului. A fost mult comentată scena în care Raskolnikov, în *Crimă şi pedeapsă*, îngenunche în faţa Soniei, o biată fată care se prostituează pentru a-şi întreţine familia nenorocită. „Nu îngenunchiu în faţa ta, rosteşte Raskolnikov, ci în faţa întregii suferinţi omeneşti". Suferinţa acordă deci omului un nimb de sfinţenie, căci prin suferinţa lui orice om se uneşte cu nesfîrşita armată a tuturor celor înfometaţi, loviţi, înşelaţi, minţiţi şi trădaţi. Durerea individuală se detaşează pe fondul suferinţei omeneşti generale şi apare ca un efect al acesteia, al nedreptei întocmiri a lumii. Gradul atît de înaintat al sensibilităţii morale a lui Dostoievski, larga perspectivă a chipului în care a înţeles problema durerii în lume, fac din acest scriitor una din cele mai mari personalităţi morale ale epocii moderne. Limitele lui Dostoievski apar însă atunci cînd ne gîndim că acest scriitor n-a conceput nici o soluţie pentru înlăturarea suferinţei omeneşti. A proslăvit-o şi a arătat, după cum vom vedea, puterea ei de a înălţa şi de a purifica pe om; dar n-a oferit omenirii nici o soluţie generală capabilă s-o mîntuie de multele şi feluritele dureri care o covîrşesc. Căci chiar dacă într-un loc apare un individ cu destulă fecunditate morală pentru a transforma suferinţa sa în argintul curat al bucuriei, suferinţa omenească se reface alături, în forma unei alte împilări, a unei alte înjosiri a omului. Cum ar putea fi stîrpită teribila proliferare a răului în lume, nenumăratele şi atît de rodnicele seminţe ale florei ei înspăimîntătoare? Dostoievski n-a meditat la această problemă şi n-a întrezărit faţă de existenţa suferinţei şi a răului decît soluţia acceptării ei şi a regenerării

morale prin durere. Mitia Karamazov se lasă condamnat fără să fi săvîrşit paricidul de care era acuzat şi simte cum o lume de simţiri curate, o mare jubilare, se trezeşte în sufletul său. Dar alături de Mitia Karamazov se vor naşte mereu alţi oameni stăpîniţi de pasiuni violente ca ale lui, se vor reface tot alte şi alte erori judiciare, mereu alţi judecători înguşti şi nedrepţi. Sacrificiul lui Mitia îl va izbăvi cel mult pe el, dar nu pe nenumăratele alte fiinţe care suferă sau asupresc. Atitudinea lui Dostoievski nu putea deci mulţumi Revoluţia, descătuşată pentru a găsi o soluţie generală faţă de existenţa răului în lume, o soluţie întocmită pe temelia cunoaşterii cauzelor adînci ale răului şi pe o transformare a orînduirii sociale în care toate acele cauze să fie eliminate. Dezacordul între Dostoievski şi Revoluţie, în acest punct esenţial al năzuinţelor lor, explică alunecarea în impopularitate a marelui scriitor, în timp de mai multe decenii.

Şi totuşi, în bogata lume de idei a lui Dostoievski există şi locuri în care scriitorul însuşi se îndoieşte de valoarea eticii sale. Gîndul limitelor de care se izbeşte perspectiva sa morală a luminat de cîteva ori în mintea genială a lui Dostoievski. Ivan Karamazov, scepticul însetat de certitudini, povesteşte o dată o scenă de bestialitate săvîrşită de un aristocrat în epoca cea mai neagră a iobăgiei. Un copil, fiul unui iobag, azvîrlise cu piatra şi rănise piciorul unui ogar. Nobilul, un general, care se pregătea să plece la vînătoare, află pricina pentru care ogarul lui şchiopătează. Porunceşte ca băiatul să fie dezbrăcat şi asmute împotriva copilului haita cîinilor de vînătoare, care-l sfîşie imediat. Ivan mărturiseşte perplexitatea lui. Cum a putut deveni posibilă o astfel de întîmplare? „Mărturisesc cu umilinţă că nu pot înţelege raţiunea unei astfel de stări de lucruri“, spune Ivan. În zadar credincioşii ar veni să-i spună că, în organizarea morală a lumii, fapta aceasta îşi va găsi sancţiunea. În zadar i se va adăuga că durerea s-ar putea transforma în bucurie şi puritate. Poate un suflet omenesc să admită sacrificarea unui copil, folosirea lui ca materie primă a armoniei morale a lumii? „Ce mă privesc toate acestea? se întreabă Ivan. Ceea ce îmi trebuie este o compensaţie, altfel mă duc de rîpă. Şi nu o compensaţie oferită undeva, în infinit, ci aici pe pămînt, pe care s-o văd cu ochii. Vreau să fiu martorul ei şi dacă atunci aş fi mort, ar trebui să fiu înviat, căci ar fi prea dureros dacă lucrurile s-ar petrece în lipsa mea. Nu pot accepta ca trupul meu cu suferinţele şi păcatele lui să nu slujească decît pentru a forma armonia universală... Şi, dacă toţi oamenii trebuie să sufere pentru a contribui la armonia eternă, care poate fi rolul copiilor?... De ce să slujească ei ca materiale menite să pregătească armonia?... Refuz să accept această armonie... Îmi vei spune că toţi călăii vor ajunge în iad. Dar la ce slujeşte pedeapsa, dacă copii au fost şi ei în infern încă de pe lumea aceasta? Eu vreau îmbrăţişarea universală, suprimarea suferinţei. De altfel, ce valoare are armonia universală dacă ea presupune un infern... Din iubire pentru omenire nu vreau acea armonie şi n-am ce face cu ea“. Este greu de spus care dintre personajele unei mari opere epice vorbeşte în numele creatorului ei. Mai sigur este că fiecare din aceste personaje reprezintă cîte una din tendinţele poetului şi că, în conflictele operei, se oglindesc propriile lupte morale ale autorului. Ivan Karamazov vorbeşte şi el în numele unei părţi a conştiinţei scriitorului. Morala imanentă, aceea care urmăreşte ameliorarea lumii noastre, s-a opus deci uneori, în sufletul lui Dostoievski, moralei transcendente, aceleia care nu oferă prezenţei răului în lumea noastră decît soluţia restituţiilor în eternitate. Prin această parte a conştiinţei lui, Dostoievski se alătură deci revoluţionarilor. Li se alătură apoi prin o seamă de alte tendinţe de care urmează să vorbim, dar li se alătură şi îi poate sprijini prin cea mai adîncă înţelegere a

sufletului omenesc. Orice revoluţie trebuie să se întemeieze pe cea mai întinsă şi mai adîncă ştiinţă a omului, căci orice faptă binefăcătoare îşi găseşte întemeierea ei în cunoaştere. Fapta oarbă, lipsită de lumina conştiinţei, nu-şi poate reprezenta bine nici scopurile nici căile ei. De aceea, poate, marile revoluţii, a puritanilor în Anglia, a burgheziei franceze, au fost precedate de epoci de activă cercetare a omului şi a împrejurărilor lui. Numele unui mare învăţat şi al unui mare artist, prin extinderea extraordinară a orizontului inteligenţei omeneşti produsă de ei, se găseşte totdeauna în preajma unei mari revoluţii şi o anunţă. Shakespeare şi Bacon sînt aproape contemporanii lui Cromwell. Voltaire, dar mai cu seamă Rousseau, au fost învăţătorii lui Robespierre. Tolstoi şi Dostoievski stau la începutul epocii lui Lenin. Nu se poate presupune că marea contribuţie pe care a dat-o acest scriitor în direcţia ascuţirii sensibilităţii morale a omului modern, tablourile în care el a zugrăvit stările sociale şi soarta individului uman în orînduirea vremii lui, adînca frămîntare de gînduri pe care a impus-o tuturor contemporanilor, să nu fi avut un anumit rol în pregătirea revoluţiei, deşi soluţiile lui Dostoievski nu erau revoluţionare şi au fost folosite adeseori împotriva acesteia. Începem să înţelegem mai bine aceste lucruri şi, în noua considerare a operei lui Dostoievski, prilejuită de evenimentul comemorării, figura lui ne apare într-o lumină nouă.

S-a povestit de mai multe ori viaţa scriitorului, născut în 1821, ca fiul unui medic militar. Un frate mai mare, Mihail, se va consacra şi el carierei literare, ca traducător al lui Schiller şi Goethe şi ca redactor al revistelor „Timpul" şi „Epoca". Fiodor Mihailovici urmează o şcoală de geniu, pe care o termină cu titlul de inginer. Vocaţia literară se precizează însă curînd şi, într-o zi, tînărul inginer se hotărăşte să-i comunice lui Nekrasov manuscrisul unei opere narative. Era micul roman în scrisori *Oameni sărmani*. Nekrasov are o impresie dintre cele mai puternice şi simte nevoia să se consulte cu Belinski. Criticul confirmă impresia lui Nekrasov. Apăruse un talent asemănător cu al lui Gogol. Makar Dievuşkin este ruda bună a lui Akaki Akakievici din *Mantaua* lui Gogol. „Am ieşit cu toţii din *Mantaua* lui Gogol", va spune Dostoievski mai tîrziu. „Eroul" tînărului scriitor era şi el un personaj sensibil şi stîngaci, faţă de care autorul simte ironie şi tandreţe. Este un om mărunt, ca şi Akaki, în care se luminează chipul curat al umanităţii eterne. Spre deosebire de personajul lui Gogol, Makar Dievuşkin simte o nevoie de sacrificiu, un elan al dăruirii de sine, pe care o vor păstra multe alte creaţii de mai tîrziu ale scriitorului.

Oamenii sărmani apar în revista lui Nekrasov şi numele lui Dostoievski devine îndată cunoscut. Tînărul scriitor ia parte la viaţa literară a capitalei, a Petersburgului. Pregăteşte şi publică opere noi. Frecventează cercul lui Petraşevski, gînditor social cu tendinţe socialist-utopice, inspirat de Saint-Simon, Fourier şi Proudhon, autorul unui dicţionar ideologic apărut sub titlul *Dicţionar de neologisme*, comparat uneori cu *Dicţionarul filozofic* al lui Voltaire. Cercul lui Petraşevski n-avea un caracter revoluţionar. Se discutau acolo idei generale în spiritul tinerei intelectualităţi ruse a vremii, dar nu se organiza nici o acţiune menită să smulgă puterea politică. Dostoievski reprezenta, în discuţiile cercului, părerea că Rusia se putea lipsi de orice model occidental, deoarece prin vechea instituţie a *artelelor* şi prin responsabilitatea reciprocă a plăţii impozitelor, societatea rusă tradiţională realizase mai de mult unele din formele organizării socialiste. Într-o seară, Dostoievski recită oda lui Puşkin despre desfiinţarea iobăgiei şi cum cineva din asistenţă face observaţia că aceasta n-ar putea fi obţinută decît pe calea unei revoluţii, Dostoievski replică: „Ei bine, fie şi prin revoluţie!". Desfiinţarea iobăgiei va fi legiferată în 1861,

dar deocamdată proiectarea unei astfel de reforme şi mai cu seamă atmosfera de libere discuţii din cercul lui Petraşevski, par atît de subversive, încît conducătorul cercului şi treizeci şi patru dintre aderenţii lui sînt arestaţi şi judecaţi de către regimul lui Nicolaie I. Împotriva a douăzeci şi unu dintre aceştia se pronunţă sentinţa pedepsei cu moartea. Dostoievski făcea parte dintre ei. La 22 decembrie 1849, după opt luni de închisoare, condamnaţii sînt conduşi în piaţa Semionovski. Scena care urmează a fost povestită de Fiodor Mihailovici într-o scrisoare adresată fratelui său, în seara acelei zile de pomină: „Ni s-a citit sentinţa de condamnare la moarte, ni s-a dat crucea s-o sărutăm, s-au frînt nişte săbii deasupra capetelor noastre şi am fost îmbrăcaţi în cămăşi albe. Trei dintre noi au fost legaţi la stîlp în vederea execuţiei. Eram al şaselea, căci eram chemaţi trei cîte trei, făceam parte dintr-a doua serie şi nu mai aveam de trăit decît cîteva clipe. Mi-am adus atunci aminte de tine, frate, şi de toţi ai tăi. În ultimul moment, numai tu erai în mintea mea şi am înţeles atunci cît te iubesc. Am mai avut timp să îmbrăţişez pe Plesceev şi pe Durov, care erau lîngă mine, şi să-mi iau rămas bun de la ei. S-au auzit atunci trîmbiţele sunînd retragerea, cei legaţi la stîlp au fost dezlegaţi şi ni s-a citit că Maiestatea sa imperială ne dăruise viaţa". Această scenă de sadism bestial, una din cele mai ruşinoase din regimul ţarist, a avut o mare înrîurire asupra lui Dostoievski. Amintirea ei revine în mai multe opere ale scriitorului, împreună cu reflecţia asupra perspectivelor deschise asupra vieţii în sufletul cuiva care a stat într-o apropiere atît de mare de moarte. Aş spune chiar că felul însuşi de a gîndi al lui Dostoievski, conducerea cugetării sale pînă la limitele extreme, acea consecvenţă a procesului intelectual cu puţine alte analogii în literatura lumii şi care face din el unul din gînditorii ei cei mai profunzi, sînt, într-un anumit fel, o urmare a teribilei lui experienţe. Tortura morală a acelei clipe a avut consecinţe nefaste şi asupra sănătăţii scriitorului. Supus la accese de epilepsie încă din anii copilăriei, boala lui Dostoievski s-a agravat în urma scenei din piaţa Semionovski.

Pedeapsa cu moartea fusese comutată în muncă silnică. Dostoievski este trimis în ocnele Siberiei. I se pun lanţuri de mîini şi de picioare. Traversează în sanie Petersburgul. Era în ajunul Crăciunului şi casele erau luminate sărbătoreşte. Aerul rece şi curat îl înviorează. În zorii zilei următoare era la Schlisselburg, unde condamnaţii se opresc la un han. Li se serveşte ceai. Dostoievski notează o stare voioasă de spirit, în scrisoarea pe care o va trimite mai tîrziu fratelui său. Însoţitorul său, un soldat bătrîn, este un om plin de bunătate. Traversează Novgorodul şi Iaroslav. În gubernia Perm frigul coboară pînă la 40° sub zero. În trecătorile Uralilor viscoleşte puternic. Săniile se înfundă în zăpadă. După o călătorie de aproape trei săptămîni condamnaţii ajung la Tobolsk. Simpatia care li se arată este atît de generală, încît se simt fericiţi. După şase zile călătoria continuă spre Omsk. Dostoievski începe viaţa de ocnaş, în regimul condamnaţilor de drept comun. Muncile în ocnă sînt istovitoare. Gerul se menţine luni de zile. Într-un rînd, îi degeră un picior. Are din cînd în cînd accese de epilepsie. După patru ani, cînd ajunge să scrie prima scrisoare lui Mihail, bilanţul tuturor experienţelor sale este uimitor: „Am ajuns să descopăr printre tîlhari oameni adevăraţi, caractere profunde, puternice şi frumoase. Aur sub murdărie. Erau unii, care prin anumite aspecte ale firii lor, te sileau să-i stimezi. Alţii erau frumoşi în întregime, în chip absolut. Am învăţat să citească pe un tînăr circazian trimis la ocnă pentru acte de tîlhărie; l-am învăţat limba rusă. Nu voi uita niciodată recunoştinţa pe care mi-o arăta. Un alt ocnaş plîngea cînd s-a despărţit de mine... Ce tipuri omeneşti minunate am putut observa la ocnă!" Cînd, eli-

berat din puşcărie, este încorporat ca simplu soldat într-un regiment siberian, planurile literare se refac în mintea scriitorului, împreună cu o extraordinară nevoie de a studia. Îi cere fratelui său *Coranul*, *Critica raţiunii pure* a lui Kant, *Istoria filozofiei* a lui Hegel, scrierile părinţilor bisericii, pe ale economiştilor, pe ale istoricilor antichităţii, ale lui Herodot şi Tucidide, ale lui Tacit, Flavius, Plutarh şi Diodor, Fizica lui Pisarev, un tratat de fiziologie. Obţine în cele din urmă gradul de ofiţer şi este mutat la Tver, apoi la Petersburg.

În 1860 apare, în „Timpul", revista condusă de Mihail, noul roman al lui Dostoievski, *Umiliţii şi obidiţii*, o povestire a oamenilor blînzi şi resemnaţi, care fac tot timpul acte opuse înclinaţiei lor şi se complac în sacrificii. După doi ani apare *Amintiri din casa morţilor*, prima mare carte a scriitorului. Sub masca, de altfel destul de transparentă, a însemnărilor unui surghiunit în Siberia, al cărui manuscris cade din întîmplare în mîna scriitorului, Dostoievski povesteşte propriile lui experienţe siberiene. Regimul penitenciarelor siberiene nu făcea, în epoca ţarismului, nici o deosebire între condamnaţii politici şi condamnaţii de rînd. Dostoievski trăieşte deci viaţa acestora, deşi provenienţa lui din rîndurile intelectualilor se vădeşte în lipsa lui de îndemînare la muncă, îndată observată de ceilalţi deţinuţi, oameni din popor. Năzuinţa statornică a scriitorului este să se integreze în rîndurile acestora din urmă. Viaţa se reface în închisorile siberiene, reproducînd raporturile sociale, tipurile omului din viaţa liberă. Alături de caracterele bestiale, oameni ai mîniei şi ai violenţei, pentru care crima este o vocaţie, apar naturile cele mai umane. Uneori astfel de însuşiri se întîlnesc în acelaşi exemplar omenesc, astfel încît sub înfăţişarea aspră a silnicici irupe deodată firea cea mai generoasă. Dostoievski nu se comportă niciodată ca un martir, primeşte pedeapsa ce i-a fost impusă şi pare a recunoaşte legitimitatea ei. Ne găsim în al şaptelea deceniu al secolului, cînd avîntul revoluţionar al cercurilor intelectuale ruse se prăbuşise aproape cu totul. Scriitorul manifesta, în aceste împrejurări, o atitudine de supunere faţă de opresiune, care va caracteriza de aci înainte o parte însemnată a ideilor lui. Dar, în închisorile Siberiei, Dostoievski descoperise încă puterea de înjosire legată de exerciţiul abuziv şi bestial al puterii. Descriind o scenă de tortură, faimoasa *cale verde*, în care nenorociţii prizonieri cădeau sub loviturile de vergi ale torţionarilor aşezaţi pe două rînduri, scriitorul reflectează: „Nu este mult de cînd existau încă boieri care simţeau o plăcere neînchipuită bătînd cu biciul vreo victimă nenorocită; aceşti boieri îţi aminteau de marchizul de Sade. Îmi închipui că plăcerea aceasta consista într-o voluptate ameţitoare a inimii şi că boierii simţeau în acelaşi timp suferinţă şi plăcere. Există oameni deopotrivă cu tigrii lacomi de sînge. Aceia care au posedat o dată această putere nelimitată asupra cărnii, sîngelui şi sufletului semenilor, a fraţilor lor, după legea lui Cristos, aceia care au simţit această putere şi au avut facultatea de a zdrobi o altă fiinţă făcută după chipul Domnului, prin suprema ei umilire, aceia devin incapabili de a rezista dorinţei lor, setei lor de senzaţie. Tirania este un obicei care prinde lesne rădăcini şi cu vremea poate să devină o boală. Afirm că cel mai bun om din lume poate să se înrăiască şi să se abrutizeze în aşa hal, încît nimic să nu-l mai poată distinge de o fiară sălbatică. Sîngele şi puterea te ameţesc; ele ajută la dezvoltarea asprimii şi a destrăbălării viţioase; spiritul şi raţiunea pot aluneca atunci către fenomenele cele mai anormale, simţite ca plăceri. Omul şi cetăţeanul dispar totdeauna în tiran şi întoarcerea la demnitatea omenească, remuşcarea, reînvierea morală devin atunci aproape irealizabile. Să adăugăm că posibilitatea unei astfel de libertăţi influenţează, prin contagiune, societatea întreagă. Societatea care pri-

veşte aceste lucruri cu nepăsare, este infectată pînă în măduva oaselor. Într-un cuvînt, dreptul acordat unui om de a pedepsi fizic pe semenii lui, este una din plăgile noastre, este mijlocul cel mai sigur de a zdrobi în om spiritul civismului, şi acest drept conţine în general elementele unei putreziciuni inevitabile şi sigure". Reflecţiile acestea nu privesc doar obiceiul atît de răspîndit al bătăii în regimul iobăgiei, în care scriitorul denunţă primejdia unei înjosiri generale. Rechizitoriul de mai sus se aplică tuturor formelor tiraniei, exerciţiului abuziv al tuturor manifestărilor silniciei.

După publicarea *Amintirilor din casa morţilor*, Dostoievski călătoreşte în străinătate. În Germania, la Baden-Baden, uită de sine, la masa de joc. În Italia se opreşte cîtva timp la Florenţa, unde preferă tezaurelor de artă adunate în galeria Uffizi, paginile patetice ale *Mizerabililor* lui Victor Hugo, apărute atunci în prima lor ediţie şi pe care le devorează rămînînd cu ceasurile într-o cafenea a oraşului. În 1863, cînd se înapoiază la Petersburg, are durerea să piardă pe prima lui soţie, pe Maria Dimitrievna. În anul următor moare şi fratele, Mihail. Dostoievski rămîne singur în fruntea revistei „Timpul" şi, cum priceperea lui administrativă şi financiară este cu totul mediocră, întreprinderile lui editoriale sfîrşesc în dezastru. Situaţia i se ameliorează abia în 1866, cînd apare *Crimă şi pedeapsă*. Romanul este curînd tradus în mai multe limbi străine şi creează reputaţia mondială a autorului. A fost ca o revelaţie generală citirea acestei compuneri unice, în care pătrunderea în cutele cele mai ascunse ale sufletului, arătarea felului în care ideile şi sentimentele se înlănţuiesc, vădesc rigoarea şi claritatea marilor cărţi de analiză morală a omului, a *Eticii* lui Aristot sau a lui Spinoza. Studentul sărac Raskolnikov, eroul romanului, este un napoleonid, unul din tipurile pe care exemplul îndrăznelii şi al succesului lui Napoleon crede că-l poate autoriza să săvîrşească fapte mai presus de legea morală. Raskolnikov este fratele bun al lui Julien Sorel, eroul lui Stendhal; el anunţă „supraomul" lui Nietzsche. Dacă face parte dintre „aleşi", îi este îngăduit să ucidă pe o bătrînă şi odioasă cămătăreasă, pentru a pune averea acesteia la dispoziţia omenirii suferinde, pentru a ajuta pe propria lui soră, frumoasa şi curata Dunia, care urmează să facă o căsătorie înjositoare. Ideea crimei pune stăpînire pe Raskolnikov, care o realizează în cele din urmă. Dar cînd remuşcarea grozavă îi arată că nu face parte dintre „aleşii" care-şi pot îngădui transgresarea legii morale, Raskolnikov se gîndeşte să-şi ia viaţa. În Sofia Marmeladova, el are revelaţia suferinţei şi a iubirii. Un drum de viaţă i se deschide atunci şi, după ce se denunţă din îndemnul Soniei, porneşte să-şi ispăşească crima în Siberia, în bucuria curată a unui început de viaţă. Este o eliberare explozivă, o mare revărsare de clarităţi morale, după sumbra mişunare a stărilor de subconştient, a obsesiilor, a halucinaţiilor şi a visurilor maladive. Regiuni sufleteşti noi, nedescrise mai înainte în literatură, sînt anexate de scriitor. Apoi ce forfotă de figuri omeneşti din lumea micii burghezii trăind în cartierele sărăcăcioase ale capitalei, cu cîrciumile şi casele lor leproase, cu ganguri umede, pe străzile şi în pieţele învălmăşite, unde omul rămîne totuşi atît de singur! Rechizitoriul vechii orînduiri, cu soarta de solitudine pe care aceasta o impune omului exclus de la masa îmbelşugată a exploatării, fusese rareori pronunţat cu accente mai răscolitoare. Ecourile lui sînt înregistrate în toate părţile lumii.

După *Crimă şi pedeapsă* apar, pe rînd, în cei cincisprezece ani de viaţă pe care mai avea să-i trăiască, împreună cu alte opere de mai mică notorietate, celelalte trei mari romane ale lui Dostoievski, *Idiotul*, în 1868, *Demonii*, în 1872, *Fraţii Karamazov*. în 1880. Ancheta socială şi psihologică se extinde şi se adînceşte treptat, dar se dezvoltă

şi aceea a răscumpărării şi a înălţării prin suferinţă. Dostoievski accentuează puternic contrastul dintre oamenii silniciei şi ai violenţei, bătrînul Fiodor Karamazov şi fiul său Mitia, Rogojin din *Idiotul*, Verhovenski din *Demonii*, şi caracterele simple şi curate, prinţul Mîşchin din *Idiotul*, stareţul Zosima şi Alioşa din *Fraţii Karamazov*. Idealul lui Dostoievski este cel evanghelic. Scriitorul se lasă din ce în ce mai cîştigat de curentele mistice şi contrarevoluţionare. Drumul pe care îl întrevede pentru dezvoltarea viitoare a poporului său, de care se simte legat printr-o afecţiune sinceră şi profundă, este acela al evangheliei, al iubirii şi al iertării. Năzuinţa revoluţionară este retezată cu totul în sufletul său. În *Demonii* întreprinde satira caricaturală şi sumbră, plină de teroare, a mediilor revoluţionare. În marea dezbatere purtată în a doua jumătate a veacului trecut, între „occidentalişti" şi „slavofili", scriitorul se rînduieşte de partea celor din urmă. Raţionalismul culturii moderne, manifestat în cuceririle ştiinţei şi în formele mai drepte de organizare ale vieţii sociale, nu găseşte nici o înţelegere din partea lui Dostoievski. Sensul creştin al vieţii i se pare însă că a rămas viu în sufletul poporului său şi de la acesta aşteaptă el mîntuirea lumii. Este un complex tulbure de idei şi sentimente, caracteristic pentru momentul contrarevoluţionar de după 1860.

Nu este cu putinţă a caracteriza aici, decît în chip cu totul general, unele din marile romane ale lui Dostoievski în ultima epocă a creaţiei lui. În *Idiotul*, romancierul a pus în centrul naraţiunii sale un personaj care alcătuieşte oarecum contraponderea lui Raskolnikov din *Crimă şi pedeapsă*. Dacă acesta din urmă este un om al *hybrisului*, al orgoliului nemăsurat, prăbuşit de altfel curînd, prinţul Mîşchin este o fiinţă plină de blîndeţe, puritate şi înţelepciune. I se spune *Idiotul*, pentru că suferind încă din anii copilăriei de o boală nervoasă pe care creatorul lui o cunoştea prea bine, trăise de-a lungul întregii lui copilării într-o stare de prostraţie, din care se lămurea acum o fiinţă curată, cum este chipul naturii odihnit de întunericul nopţii, spălat de roua dimineţii. Altă dată, cu un secol mai înainte, J.-J. Rousseau opusese civilizaţiei vremii sale figura *bunului sălbatic*, *le bon sauvage*, liber încă de egoismul cu multele lui consecinţe, adus de apariţia proprietăţii private. Prinţul Mîşchin este, într-un anumit fel, *le bon sauvage*, înţeles cu datele fiziologiei moderne şi prezentat cu metodele mai noi ale realismului critic şi psihologic. Dezinteresarea, modestia, răbdarea, lipsa lui de convenţionalism, bunătatea, înţelepciunea, onoarea fără nici o agresivitate, fac din prinţul Mîşchin o figură în care toate formele egoismului sînt eliminate, o restituţie integrală a naturii bune în om, după preceptul rousseauist. Evoluează, după înapoierea lui din străinătate, unde crescuse cu greutate, într-o lume de indivizi feroci sau interlopi, în care copiii, cărora el le semăna, alcătuiesc o insulă. Reacţiunile lui Mîşchin în mediul său sînt totdeauna pilduitoare. Ar putea deveni fericit lîngă Nastasia Filipovna, o orfană ca şi el, înflorită în împrejurări grele, ca o floare rară, ca o minune a creaţiei. Nastasia Filipovna devenise însă un obiect de tranzacţii sau o pradă rîvnită de pofta cea mai bestială. Societatea vremii cumpără sau ucide o fiinţă ca Nastasia Filipovna. În jurul ei roiesc lăcomiile de toate felurile, toate dorinţele orientate spre posesiune, intrigile indivizilor din „societatea bună" sau privirile fixe, enigmatice ale lui Rogojin. Nimeni nu pricepe şi nu poate simţi că ceea ce este mai curat, mai delicat şi mai frumos în lume, eflorescenţa cea mai înaltă a naturii în om, ar trebui să rămînă dincolo de posesiune. Numai Mîşchin pricepe şi simte lucrul acesta şi cînd Nastasia cade sub cuţitul lui Rogojin, durerea sfîşietoare a eroului, în noaptea de veghe lîngă trupul celei ucise, se întoarce cu blîndeţe şi către ucigaş, fiinţa bestială a înce-

puturilor, exclusă de la sensurile lămurite celui înălţat dincolo de patima ancestrală a posesiunii.

Este sigur că *Idiotul* este un mare roman, dar nu unul revoluţionar. Idealul scriitorului este legat de o formă mai veche a culturii omeneşti; este idealul evangheliei, care ne îndeamnă să fim deopotrivă cu copiii. Dar înţeles în cadrul timpului şi în condiţiile societăţii în care a apărut, priceput în jocul contrastelor care-l alcătuiesc, în simbolismul lui adînc, nu alcătuieşte oare *Idiotul* una din dezvăluirile cele mai patetice ale soartei de înstrăinare a omului, a transformării lui într-un bun oarecum material, în societatea stăpînită de egoism? Ca la toţi marii scriitori, mari pentru că sînt profund umani, sensurile creaţiei lor se refac uneori în ciuda şi dincolo de tendinţa lor declarată. În zarea romanului *Idiotul* se întrezăreşte deci o altă umanitate, liberă de persecuţiile atavice, purificată. O astfel de zare mi se pare că se lămureşte şi în *Fraţii Karamazov*.

Acest roman a fost plănuit de autorul lui încă din 1870, în timpul unei călătorii în Germania, la Dresda. Urma să aibă mai multe părţi, cuprinzînd întreaga biografie a lui Alioşa, dar n-a fost realizată decît în cea dintîi dintre ele. Este cronica unor întîmplări dintr-un mic oraş de provincie, în care este folosită schema naturalistă a povestirii despre o familie în două generaţii, ca şi ideea, de aceeaşi provenienţă, a eredităţii. Este povestea unui paricid, perpetrat împotriva bătrînului destrăbălat, avar şi cinic Fiodor Karamazov. Fii lui, impulsivul Mitia şi scepticul blazat Ivan, ca şi Smerdiakov, fiul natural care trăieşte ca servitor în casa tatălui său, urăsc deopotrivă pe bătrîn, deşi sau tocmai pentru că sînt stăpîniţi de unele din tarele paterne. Numai fiul cel mai mic, Alioşa, crescut sub influenţa stareţului Zosima, este liber de moştenirea fatală a caracterului tatălui. Totul contribuie să producă ură şi vrajbă în familia Karamazov. Bătrînul Fiodor şi fiul lui, Mitia, iubesc deopotrivă pe capricioasa Grişenka. Ivan iubeşte pe frumoasa şi mîndra Caterina, logodnica respinsă a lui Mitia. Este ca un viespar de porniri impulsive, răsărite în toate aceste suflete violente ale familiei Karamazov. Gîndul paricidului încolţeşte în ele, dar este realizat de josnicul Smerdiakov. Bănuiala cade asupra lui Mitia, împotriva căruia conspiră toate aparenţele. În zadar Ivan vrea să-şi salveze fratele, Mitia este condamnat şi acceptă sentinţa, pe care o merita, dacă nu pentru fapta ce i se pusese în sarcină, cel puţin pentru întreg trecutul lui de violenţă şi destrăbălare. Dar suferinţa îi aduce şi lui Mitia, ca şi altor eroi dostoievskieni, purificarea şi bucuria.

Naraţiunea despre întîmplările familiei Karamazov este deci romanul unei crime şi, ca în toate operele genului, întrebarea care înlănţuie pe cititor este: *cine e criminalul?* Răspunsul acestei întrebări constituie marea originalitate a operei lui Dostoievski. Întîmplările grozave din *Fraţii Karamazov* se detaşează pe fondul responsabilităţii colective a tuturor oamenilor. Dacă se întîmplă paricidurí, dacă există caractere corupte ca acela al bătrînului Fiodor Karamazov, oameni orgolioşi şi cruzi ca Mitia, naturi abjecte ca Smerdiakov, şi dacă din firea lor pornesc acţiuni josnice, perfide sau criminale, vinovaţi sînt oamenii, întreaga aşezare a lumii şi a societăţii. Cînd se întîmplă o crimă, judecătorii caută pe ucigaş şi după ce îl descoperă îl izolează de restul societăţii, pentru ca fapta lui să nu se mai repete. Dar judecătorii uită că ucigaşul este şi el un produs al societăţii care izolează pe oameni prin sălbăticia egoismului lor, în loc să-i unească în sentimentul solidarităţii unanime. Crima este produsul nefericit al izolării, al singurătăţii sociale şi numai înlăturarea acestora o poate face imposibilă. Gîndul acesta revine necontenit în

Fraţii Karamazov. Îl exprimă Markel, fratele mort în vîrstă tînără al viitorului stareţ Zosima. „Fiecare este vinovat în faţa tuturor şi eu mai mult decît toţi ceilalţi" Mama tînărului îi răspunde „cum poţi tu fi vinovat mai mult decît toţi ceilalţi oameni? Există în lume ucigaşi şi tîlhari; ce crime ai comis tu pentru a te învinovăţi mai mult decît pe alţii? Află, îi răspunde Markel, că în adevăr fiecare este vinovat faţă de toţi oamenii şi pentru tot ce se întîmplă". În anii hotărîtori ai formaţiei sale, Zosima primea din cînd în cînd vizita unui om enigmatic. Era cineva care comisese o crimă, dar reuşise s-o ţină ascunsă şi trăia în micul lui oraş de provincie, ca un om de onoare, înconjurat de respectul general. Acest om se va denunţa pînă la urmă, dar în marea frămîntare de gînduri provocată de secretul său, un adevăr mare i se lămurise: vinovăţia tuturor faţă de toţi şi pentru totul". „Atîta timp, spune vizitatorul enigmatic al lui Zosima, atîta timp cît fiecare nu va fi cu adevărat fratele semenului său, nu va exista fraternitate. În numele ştiinţei şi al interesului, oamenii nu vor şti niciodată să împartă în pace proprietatea şi drepturile lor. Nimeni nu va considera că posedă îndeajuns şi oamenii vor murmura, se vor pizmui şi se vor extermina unii pe alţii. Mă întrebi cînd se vor sfîrşi toate acestea? Se vor sfîrşi atunci cînd se va termina perioada *izolării* umane".

Lipsa iubirii este pricina adîncă a răului în lume şi răsărirea ei într-un suflet, îl umple cu bucuria întrezăririi unei alte lumi, mai bune şi mai drepte. Acesta este înţelesul scenei, una din cele mai grandioase ale *Fraţilor Karamazov*, la sfîrşitul capitolului consacrat instrucţiei judiciare a lui Mitia. Acuzatul este istovit, se întinde pe o laviţă, în aşteptarea redactării procesului verbal, şi adoarme. Are atunci un vis, din care se trezeşte cu sentimentul admirabil al regenerării. „Se făcea că era în stepă, într-o regiune unde mai călătorise o dată, pe cînd îşi făcea serviciul militar. Un mujic îl ducea într-o brişcă, de-a lungul unei cîmpii noroioase. Era frig, se găsea pe la începutul lunii noiembrie, şi zăpada cădea cu fulgi mari care se topeau îndată. Mujicul îşi biciuieşte caii, are o haină lungă şi roşie; este un om de vreo cincizeci şi doi de ani şi e îmbrăcat cu un caftan cenuşiu zdrenţuit. Se apropie de un sat şi zăresc izbele negre, foarte negre; o jumătate din ele au ars şi se văd numai bîrnele lor prefăcute în cărbune. Pe drum, la intrarea satului, s-au rînduit o mulţime de femei; numai pielea şi osul, cu figurile negre. Iacă pe una, la margine, osoasă, înaltă, pare de patruzeci de ani, dar poate că n-are decît douăzeci, cu figura lungă şi ostenită; ţine în braţe un copil care plînge, sînii mamei s-au uscat şi copilul plînge; îşi întinde braţele goale, mînuţele albastre de frig. — De ce plîng ăştia, întreabă Mitia în timp ce brişca aleargă. „Ţîncul, răspunde vizitiul, ţîncul plînge. Mitia este izbit că vizitiul zice „ţîncul" ca mujicii şi nu copilul. Îi place, arată mila lui. — Dar de ce plînge ţîncul, se încăpăţînează să întrebe Mitia. De ce e gol, de ce nu-l înveleşte nimeni? — E rebegit de frig, i-au îngheţat scutecele şi nu se mai poate încălzi. — Dar de ce? insistă Mitia, stupid. — Păi sînt săraci, le-au ars izbele, n-au pîine. — Nu, nu, continuă Mitia care tot pare că nu înţelege, spune-mi de ce stăteau acolo femeile alea nenorocite, de ce chinul ăsta, de ce plînge copilul, de ce este stepa atît de pustie, de ce oamenii ăştia nu se îmbrăţişează, de ce nu cîntă cîntece vesele, de ce sînt aşa de negri, de ce nu dau mîncare ţîncului? — Mitia simte că întrebările lui sînt absurde dar nu se poate împiedica să le pună şi că are dreptate. Simte tot deodată că îl cuprinde o înduioşare, că o să plîngă; ar vrea să mîngîie pe copil şi pe mama acestuia cu sînii ei uscaţi; ar vrea să şteargă lacrimile tuturor oamenilor, îndată, fără să ţină seamă de nimic, cu pornirea impulsivă a unui Karamazov. — Sînt cu tine, n-o să te pără-

sesc, îi spune cu dragoste Grişenka. Inima lui Mitia se învăpăiază şi tremură privind către o lumină îndepărtată, vrea să trăiască, să meargă pe drumul care duce către acea lumină nouă, către lumina care îl cheamă. — Ce e? Unde sînt? strigă Mitia deschizînd ochii. Se ridică de pe laviță, ca și cum ar fi ieşit dintr-un leşin, cu un surîs radios. În fața lui stă Nicolaie Parfenovici, care îl invită să asculte procesul-verbal şi să-l semneze. Mitia îşi dădu seama că dormise o oră sau poate mai mult, dar nu-l asculta pe judecător. — Cine mi-a pus perna asta? Cine a fost atît de bun cu mine? strigă Mitia cu exaltare, cu o voce mişcată, ca şi cum ar fi fost vorba de o binefacere nepreţuită. Inima bună care avusese această atenţie rămase necunoscută, dar Mitia era mişcat pînă la lacrimi. Se apropie de masă şi declară că va semna orice: — Am visat un vis frumos, domnilor, zise el cu o voce stranie, cu faţa luminată de bucurie".

Posibilitatea oamenilor de a se regenera, fecunditatea lor morală, este una din trăsăturile cele mai caracteristice ale eroilor lui Dostoievski. Această posibilitate stă în legătură cu întreaga întocmire sufletească a acestor eroi şi cu modul scriitorului de a-i înţelege. S-ar putea spune că în Dostoievski se lichidează noţiunea tradiţională de „caracter", aceea cu care literatura a lucrat timp de milenii. Un „caracter" este în drama şi naraţiunea clasică totalitatea statornică a dispoziţiilor intelectuale şi afective, acelea prin care individul uman distingîndu-se de alţi indivizi, rămîne deopotrivă cu sine. Întreaga literatură, dezvoltată pe temeliile aşternute de antichitate, a operat cu ideea de „caracter". Tragediile şi comediile, snoavele, poemele eroice şi toate celelalte naraţiuni ale unei lungi tradiţii au înfăţişat mereu oameni deosebiţi unii de alţii, dar asemănători cu ei înşişi, organizaţi unitar şi statornic. Dostoievski este, poate, cel dintîi mare scriitor care prezintă oameni contradictorii, alcătuiţi din tendinţe antagoniste, oameni care continuă să se deosebească de alţii, dar care nu rămîn mereu identici cu ei înşişi. Tendinţele în luptă care compun psihologia eroilor dostoievskieni nu apar numai succesiv, dar uneori simultan sau la scurte intervale unele după altele. Cînd Raskolnikov se hotărăşte să-i mărturisească Soniei crima pe care o săvîrşise, el începe prin încercarea de a o face să declare necesitatea unei crime, în anumite împrejurări. Ce-ar face Sonia, dacă din pricina detestatului Lujin, ar trebui să piară mama şi fraţii ei? Ar trebui lăsat Lujin să-şi îndeplinească planurile infame? Sonia ezită, nu poate răspunde; izbucneşte în lacrimi. „Deodată, Raskolnikov crezu a-şi da seama că o urăşte pe Sonia. Surprins, ba chiar speriat de o descoperire atît de ciudată, înalţă capul şi privi cu atenţie pe fată: aceasta fixa asupra lui o privire neliniştită în care citi iubire. Ura dispăru îndată din inima lui Raskolnikov. Se înşelase cu privire la natura sentimentului încercat. Însemna numai că sosise „momentul fatal", adică al mărturisirii. Ura care scînteiază o clipă în sufletul lui Raskolnikov, anulînd toate sentimentele lui anterioare, provine din teama eroului de a nu afla în Sonia iertarea aşteptată; dar această ură este alungată îndată ce eroul înţelege din privirile Soniei că aşteptarea lui va fi împlinită. Alt caz: Rogojin, în *Idiotul*, ştie că piedica principală în drumul către iubirea Nastasiei Filipovna este prinţul Mîşchin care robeşte toate inimile prin lumina curată a sufletului său. Rogojin este el însuşi cucerit de Mîşchin, dar doreşte în acelaşi timp să-l ucidă, aţinîndu-se adesea cu priviri ciudate în preajma lui. Într-un rînd, cei doi îndrăgostiţi de Nastasia îşi schimbă crucile care le atîrnă de gît, se fac fraţi de cruce, şi Rogojin cere mamei lui bătrîne să-i binecuvînteze prietenul. Cînd soseşte momentul despărţirii lor, după ce pacea, încrederea şi iubirea par a se fi statornicit în sufletul lui Rogojin, vechea ură ful-

geră deodată şi Rogojin se desparte de prietenul său cu o bruscheţe în care ghicim fuga de sine a omului puţin stăpîn pe sentimentele sale: „Vezi, bătrîna nu înţelege nimic, spune Rogojin după ce obţinuse binecuvîntarea mamei pentru Mîşchin, cuvintele sale au rămas literă moartă pentru ea; dar te-a binecuvîntat, fiindcă a vrut s-o facă. Aide, adio, a sosit momentul să ne despărţim. — Rogojin deschise uşa apartamentului. Prinţul fixă asupra lui o privire încărcată de învinuiri drăgăstoase. — Lasă-mă să te îmbrăţişez înainte de a ne despărţi, om ciudat ce eşti! strigă Mîşchin şi îi întinse braţele. Rogojin îşi ridică şi el braţele, dar aproape îndată le lăsă să cadă. Se dădea o luptă în el şi, nevrînd să-l îmbrăţişeze pe prinţ, evita să-l privească în faţă. — Nu-ţi fie frică! Deşi ţi-am luat crucea n-aş putea ucide pentru un ceasornic (aluzie la un episod povestit mai înainte! — *n.n.*), murmură Rogojin cu un rîset ciudat. Dar deodată o transformare completă se ivi în fizionomia lui: deveni groaznic de palid, buzele începură să-i tremure şi ochii să i se învăpăieze. Ridicînd braţele, strînse la piept pe prinţ şi zise cu o voce gîtuită: — Ia-o, ia-o, fiindcă soarta vrea asta! Este a ta! Ţi-o dau... Aminteşte-ţi de Rogojin! Apoi se îndepărtă în grabă de Mîşchin şi, fără să-l mai privească, se năpusti în casă, trîntind uşa cu zgomot!".

Această mobilitate a sentimentelor, această luptă continuă a motivelor în sufletul eroilor dostoievskieni, le acordă acestora contururi greu de definit. Dostoievski nu zugrăveşte deci „caractere" în înţelesul dat acestui cuvînt în literaturile clasice. Sufletul oamenilor lui, Dostoievski este, mai de grabă, terenul unei lupte continue, al luptei dintre bine şi rău, cu victorii şi înfrîngeri succesive a uneia sau alteia dintre aceste tendinţe. Nelegaţi de o formă fixă, închegată şi stabilă, oamenii dostoievskieni sînt expuşi căderilor celor mai adînci, dar au şi posibilităţi de regenerări înalte. Povesteşte stareţul Zosima o întîmplare din tinereţea sa îndepărtată. Era, pe atunci, ofiţer într-un oraş de provincie, şi insultase, din gelozie, pe un camarad cu care urma să se bată în duel. Înapoiat acasă, în prada unei mari agitaţii, îşi loveşte cu sălbăticie ordonanţa. A doua zi de dimineaţă încearcă ceva ca sentimentul unei mari josnicii. Era oare determinat acest sentiment de faptul că se pregătea să verse sînge nevinovat? Nu, apăsarea morală încercată de Zosima provenea din amintirea loviturilor aplicate lui Afanassi. Se duce în odăiţa acestuia şi, îngenunchind, îi cere iertare. Afanassi i-o acordă, zguduit el însuşi de plîns. Deodată totul se limpezeşte în sufletul ofiţerului şi în afară de el. Soarele străluceşte; ciripesc păsările. În întîlnirea care are loc după cîteva momente, Zosima lasă pe adversar să tragă în el, dar refuză să tragă el însuşi. Întreaga evocaţie a lui Dostoievski este străbătută de patosul învierii morale, al recuceririi sensului înalt şi pur al vieţii. S-ar putea spune că, înaintea lui Dostoievski, marii romantici au înfăţişat şi ei, adeseori, procesul regenerării morale a omului. De sub învelişul diform sau sălbatic, din prăpastia căderii şi a rătăcirii, din crimă, viţiu sau corupţie, ocnaşul, bufonul şi curtezana, Jean Valjean, Triboulet şi Marion Delorme găsesc, la Victor Hugo, calea străbaterii către lumină şi puritate. Umanitatea se poate afirma în exemplarul cel mai degradat. Romanticii erau rousseauişti: „Omul se naşte bun şi societatea îl corupe". Dar în ciuda societăţii, omul are facultatea de a-şi afirma natura lui de-a pururi bună şi curată. Dintr-un anumit punct de vedere şi în cadrul istoriei universale a literaturii, Dostoievski continuă linia romanului romantic şi a viziunii lui despre om, dar cu o ştiinţă într-atît mai adîncă a sufletului omenesc, a laturilor lui celor mai obscure, încît psihologia eroilor romantici apare în comparaţie mult mai schematică şi mai convenţională.

Eliberarea omului în sentimentul fericit al valorii lui morale recîștigate aduce pentru eroii dostoievskieni înțelegerea cea mai delicată pentru tot ce este pur, grațios și tineresc. Puțini sînt scriitorii care au zugrăvit cu trăsături mai delicate portretul omului tînăr, al adolescentului și al copilului. Sentimentul juvenilului era unul din cele mai puternice în sufletul lui Dostoievski. În această privință, nu putem lăsa neamintit episodul final al *Fraților Karamazov*, publicat uneori separat, sub titlul *Precocii*, și care, astfel desprins din întregul lui, a fost citit și de publicul nostru, într-o traducere făcută acum cîteva decenii. Alioșa a strîns în jurul său o ceată de băieți de școală. Îngrijesc cu toții pe unul din camarazii lor, pe Iliușa, fiul unui tată decăzut și al unei mame nebune. Orgoliul ofensat al lui Iliușa îl dusese altădată la acte copilărești de violență și răutate. Remușcarea îl chinuie acum pe Iliușa, căzut bolnav fără scăpare. Ceata lui Alioșa aduce consolare micului bolnav și familiei lui nenorocite. Observația societății de copii din jurul patului lui Iliușa este una din marile realizări ale realismului psihologic. Este o galerie de portrete zugrăvite cu o mare artă a diferenței individualităților și cu cea mai adîncă știință a motivelor care lucrează în sufletele tinere, a timidității mîndre, a bunătății neștiutoare de sine, a emulației morale, a dorinței de a plăcea aceluia pe care-l stimezi mai mult, o dorință din care se dezvoltă între Kolea Kraztockin și Alioșa o prietenie cum nu se poate ivi decît în sufletele cele mai înalte. Iliușa moare. Ceata băieților îl duce la locul odihnei lui. Și în jurul pietrei, sub care Iliușa dorise să fie așezat, Alioșa rostește copiilor o cuvîntare. Nu sînt cuvinte de jale, ci cuvinte senine ale prieteniei și speranței. Amintirea durerii cărora le fusese martori, va deveni pentru toți prietenii lui Iliușa o forță a binelui. „Copii, rostește Alioșa, nu vă temeți de viață! E frumoasă atunci cînd săvîrșești binele și cunoști adevărul". Copiii aclamă pe Alioșa! „Te iubim, te iubim cu toții. Ura! Trăiască Alioșa!". Sumbra dramă a Karamazovilor sfîrșește astfel într-o mare revărsare de nădejde și claritate.

În 1880, Dostoievski era unul din scriitorii cei mai citiți și mai admirați ai Rusiei. Cu prilejul comemorării lui Pușkin rostește un discurs care stîrnește un larg și răscolitor ecou. Dostoievski recunoaște marea însemnătate națională a poetului și, comentînd opera și personalitatea lui literară, degajează îndemnuri pentru întreaga dezvoltare a țării sale. Pușkin este cel dintîi scriitor care a dat poporului rus o deplină încredere în geniul său național. Rezonanța universală a operei sale indică rușilor din vremea sa calea înțelegerii și integrării în întreaga cultură a lumii. Pot fi, desigur, discutate unele din ideile discursului despre Pușkin, dar, prin concluziile sale, acest discurs nu este mai puțin unul din punctele cele mai înaintate ale formării acelei conștiințe de universalitate a culturii ruse, pe care Dostoievski însuși a făcut-o să înainteze prin opera sa. La începutul anului următor, Dostoievski moare. Consternarea este mare în întreaga țară. În ziua înmormîntării, studenții universitari doresc să însoțească convoiul funerar ducînd lanțurile pe care scriitorul le purta în Siberia. Guvernul interzice manifestația, dar o mulțime imensă, cum nu se adunase de mult pe străzile Petersburgului, conduce trupul lui Dostoievski la locul odihnei lui de veci.

A fost unul din cei mai mari scriitori ruși, unul din strălucita serie a realismului critic, aceea care a stabilit faima și influența mondială a literaturii ruse după Pușkin, Lermontov și Gogol, împreună cu Tolstoi, Turgheniev, Saltîkov-Scedrin, Gonciarov, Al. Ostrovski, Cehov și Gorki. Particularitatea lui în această serie a fost că, spre deosebire de Tolstoi și Turgheniev, care au dat un mare loc în opera

lor descrierii claselor nobiliare, marilor proprietari de pămînt şi ţărănimii, spre deosebire de Ostrovski şi Gonciarov care au zugrăvit mai cu seamă burghezia negustorească şi clasele avute, Dostoievski a înfăţişat sărăcimea marilor oraşe, dar mai cu seamă pe intelectualul care trăieşte cu nervii zdruncinaţi contradicţiile societăţii sale, căutînd drumul către armonie şi lumină. Din acest punct de vedere, Dostoievski stă mai aproape de Gogol din *Povestirile din Petersburg* şi de Cehov. În jurul eroilor dostoievskieni se desfăşoară vîrtejul ameţitor al unei lumi care nu şi-a găsit ţinta, dar care o doreşte cu toată puterea unor suflete pasionate. În romanele sale, Dostoievski începe totdeauna prin a stabili grupul omenesc de care naraţiunea se va ocupa, apoi o urmăreşte evoluînd împreună, în cursul unei acţiuni în care evenimentele cele mai de seamă sînt cele interioare. Personajele romanelor lui Dostoievski se găsesc mai tot timpul împreună şi, pînă cînd unele fapte să se producă, toţi acei oameni discută, schimbă idei, cu acea pornire nemiloasă de a pătrunde în fundul sentimentelor omeneşti şi cu îndemnul de a răspunde întrebărilor esenţiale ale omului, caracteristice pentru dezbaterile intelectualilor tineri. Oamenii care discută astfel fac din cînd în cînd observaţii revelatoare, citesc cu teribilă luciditate în ei înşişi şi în alţii şi cuvintele lor sînt urmate îndată de hotărîrile cele mai radicale. Gîndirea este pentru eroii dostoievskieni o formă a existenţei, cea mai însemnată şi mai hotărîtoare. Ascultînd discuţiile oamenilor în romanele lui Dostoievski înţelegem mai bine felul de a fi al unor intelectuali ruşi din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, care, prin seriozitate şi adîncime, prin tendinţa de a examina, în spiritul celei mai mari consecvenţe intelectuale, principiile şi finalitatea coexistenţei sociale, se pregătesc să secondeze marele eveniment al Revoluţiei din Octombrie. Romanele lui Dostoievski poartă adînc gravată marca timpului lor, a acelui timp de mare febrilitate intelectuală, cînd omenirea contemporană, într-o foarte întinsă parte a ei, se pregătea să intre într-o nouă orînduire.

Din punctul de vedere al istoriei universale a literaturii, opera lui Dostoievski, construită între 1850 şi 1880, aparţine realismului critic european, în epoca încrucişării lui cu naturalismul. Dostoievski este contemporanul lui Flaubert, al fraţilor Goncourt şi al lui Zola. Este, ca şi aceştia, un observator al societăţii contemporane, cu mari interese pentru exemplarele umane avariate prin viţiu sau boală. În toată literatura acelei vremi, clinica intra în roman graţie marilor progrese ale culturii ştiinţifice şi ale formării convingerii că, în orînduirea contemporană a lumii, substanţa biologică a omenirii intrase într-un proces de degenerare, care trebuia neapărat întrerupt prin schimbarea orînduirii sociale. Am spus că *Fraţii Karamazov* este un roman al eredităţii maladive, ca ciclul *Les Rougon-Macquart* al lui Zola. Obsesiile, degenerarea intelectuală şi morală prin intoxicaţia alcoolică, progresele descompunerii fizice prin boală deţin un loc vast în romanele lui Dostoievski. Cunoştinţele şi observaţiile sociale şi medicale ale romancierului sînt atît de întinse, încît la apariţia *Amintirilor din casa morţilor*, penaliştii ruşi au recunoscut în el un confrate de geniu, iar filozofii şi psihiatrii au folosit adeseori operele lui, ca pe acelea ale lui Shakespeare, drept un izvor de atestări pentru propriile lor observaţii şi explicări.

Cu toate aceste înrudiri, care-l leagă pe Dostoievski de numeroşi scriitori ai vremii sale, sursele principale ale culturii sale literare aparţin generaţiilor anterioare de scriitori. În tinereţe se entuziasmase de Schiller, de idealurile umanitare ale acestuia. Referinţele atît de dese la Shakespeare şi Goethe vădesc lunga frecventare a acestor poeţi. Se ştie că a fost cititorul pasionat al lui Victor Hugo,

George Sand, Eugène Sue şi Dickens. În formaţia lui literară s-au încrucişat deci, în afară de influenţele interne, cele mai puternice provenind de la Puşkin, Lermontov şi Gogol, acelea provenite de la scriitorii apuseni care s-au aplecat cu înţelegere şi iubire către straturile populare umile şi suferitoare. Simpatia pentru popor, în condiţiile specifice ale societăţii ruse din a doua jumătate a veacului trecut, l-au apropiat pe Dostoievski de toţi acei înaintaşi. Au rezultat astfel alăturări cu atît mai interesante de făcut, cu cît ele ne pot vădi mai bine puterea genială a imaginaţiei şi a simpatiei umane a scriitorului rus. Marmeladov, din *Crimă şi pedeapsă*, generalul Ivolghin, din *Idiotul*, căpitanul, tatăl lui Iliuşa, sînt un fel de Micawber-i tragici. Prin jactanţa în proclamarea nenorocirilor lor, prin sentimentul convenţional al onoarei, rizibil la nişte oameni atît de decăzuţi, personajele acestea ale lui Dostoievski amintesc oarecum de Micawber al lui Dickens, în *David Copperfield*. Dar, totuşi, cîtă deosebire între ei şi creaţiunea scriitorului englez! Comparaţia arată limpede dimensiunea adîncă dobîndită de oamenii lui Dostoievski. Sub masca lor respectuoasă de convenţii, păstrînd formele onorabilităţii pierdute de fapt, se deschide deodată o prăpastie care ne duce pînă la punctul cel mai adînc al suferinţei umane. O afinitate remarcabilă l-a făcut pe Dostoievski să se oprească cu interes în faţa operei romanticului german E. Th. A. Hoffmann, a cărui inspiraţie fantastică, uneori plină de teroare, alteori împerechind straniul cu umoristicul, se învecinează adeseori cu inspiraţia lui Dostoievski în marile lui romane, dar şi în operele lui mai puţin cunoscute, nu însă mai puţin semnificative, ca *Dublul*, *Spiritul subteran* şi *Eternul soţ*. Ca în povestirile scriitorului german, apar şi la Dostoievski oameni demonici şi viziunile lor. Dar pe cînd fantasticul are de obicei la Hoffmann rolul pe care-l deţine în basmul popular, el devine la Dostoievski un mijloc al analizei morale, al investigaţiei celei mai profunde a conştiinţei. Aşa se întîmplă, de pildă, în paginile în care Ivan Karamazov are halucinaţii şi stă de vorbă cu diavolul care este un gentleman elegant, poartă ochelari şi recurge adeseori la locuţiuni franceze, ca oamenii din „lumea bună. „Ascultă, îi spune Ivan Fiodorovici diavolului, mi se pare că aiurez, spune ce vrei, mi-e tot una... Din cînd în cînd nici nu te mai văd nici nu te mai aud, dar ghicesc ce vrei să spui, fiindcă eu vorbesc şi nu tu"...

Prin numeroasele izvoare ale culturii sale, prin legăturile sale cu întreaga literatură a secolului, Dostoievski a fost o apariţie europeană. Influenţa lui asupra tuturor literaturilor moderne a fost de asemenea dintre cele mai puternice. Dostoievski a indicat tuturor scriitorilor mai noi, regiuni ale sufletului puţin cunoscute mai înainte şi viziunea modernă a omului s-a modificat puternic prin contribuţia lui. Din opera lui s-a degajat un îndemn de adîncire a investigaţiei psihologice, de care au ascultat toţi marii scriitori ai ultimelor trei sferturi de veac. Unul dintre cei mai iluştri, Thomas Mann, în prefaţa scrisă în 1916 pentru ediţia americară a operelor lui Dostoievski, a vorbit despre acestea ca despre una din experienţele cărora le-a rămas mai mult îndatorat şi care „după ce i-au zguduit tinereţea, n-a încetat să le reia şi să le adîncească în anii săi mai bătrîni".

Ne lipseşte încă cercetarea asupra înrîuririlor dostoievskiene în literatura mondială mai nouă. În aşteptarea acestei cercetări ale cărei rezultate le putem doar bănui, pot aduce aici un ecou din dezvoltarea mai nouă a literaturii noastre. Cunoaşterea lui Dostoievski a început să se răspîndească la noi destul de devreme. C. Dobrogeanu-Gherea a semnalat operele lui cititorilor romîni încă din epoca „Contemporanului". „Romînul" a tipărit tot pe atunci, în foiletonul său, *Umiliţii*

şi obidiţii. Ştefania Theodoru a publicat ceva mai tîrziu *Amintiri din casa morţilor.* După 1900 traducerile din Dostoievski se înmulţesc dar şi mai înainte, cunoştinţa operelor lui, uneori în alte versiuni decît cele romîneşti, poate fi semnalată pe alocuri în memoriile referitoare la acele timpuri. N. Iorga îşi aminteşte în *O viaţă de om*, evocînd anii studiilor sale universitare la Iaşi, despre lectura lui Tolstoi, a lui Turgheniev, şi „a celui de al treilea mare rus, Dostoievski, cu dureri atît de grozave, într-o atmosferă morală atît de tulbure".

Dostoievski a fost mult citit la noi şi dacă unii au fost atenţi mai ales la ceea ce este tulbure în el, cum zice Iorga, la ceea ce este nebulos şi maladiv, n-au lipsit nici aceia care au primit influenţa atît de umană a mesajului său. Astăzi cînd citim opera lui Dostoievski în condiţii atît de deosebite de acelea în care a fost scrisă, într-un alt moment decît acela cînd trebuia luată o poziţie faţă de antagonismele şi controversele vremii lui, putem aprecia mai bine fondul permanent al acestei opere uriaşe şi putem înţelege mai limpede marele ei rol în formarea unora din stările spiritului public, în care înrîurirea ei a pătruns, deşi limitele acestei opere ne apar destul de limpede şi astăzi. Marele rol al lui Dostoievski ni se pare a fi fost faptul că a sporit enorm, în lumea modernă, imaginaţia durerii, puterea de a-ţi reprezenta suferinţa omului împilat şi înjosit. Umiliţii şi obidiţii lumii au găsit în acest scriitor vocea lor cea mai elocventă. Dezvăluirea suferinţei omeneşti în toate formele ei este însă prima treaptă a acţiunii de a o înlătura. Pentru a obţine acest rezultat, Dostoievski a arătat că societatea trebuie să-şi recunoască o răspundere colectivă faţă de toate căderile omului în sînul ei. Pentru a combate egoismul în societate, starea de izolare a indivizilor, a celor bogaţi şi puternici închişi în sfera cupidităţii lor, a celor umili şi obidiţi, abandonaţi durerii şi singurătăţii, Dostoievski a crezut că este suficientă recomandarea iubirii şi frăţiei între oameni. Căile propriu-zis sociale şi, mai ales, cele revoluţionare, menite să conducă spre acest rezultat, nu i-au apărut niciodată cu limpezime. A întrevăzut însă ţintele. A recunoscut vocaţiunea spre fericire a omului. Fratele bolnav al lui Zosima, în timp ce agonizează, îi spune mamei sale: „Nu plînge mamă, voi trăi, voi fi vesel, voios. — Cum să fii vesel îi răspunde mama, cînd nu te lasă căldurile, cînd tuşeşti de ţi se rupe pieptul? — Nu plînge mamă, nu plînge, viaţa este un rai în care ne aflăm cu toţii, numai că noi nu vrem să ştim lucrul ăsta, altfel pînă mîine pămîntul ar deveni un rai". Năzuinţa şi putinţa omului de a fi fericit a fost ilustrată de marele scriitor prin zugrăvirea eroilor lui, oameni înzestraţi cu aceea fecunditate morală care le dă puterea să se regenereze, ridicîndu-se din abisul căderii şi al suferinţei către inocenţă şi bucurie. Cei vechi spuneau că esenţa poeziei tragice este prezentarea unor întîmplări care, stîrnind în sufletele oamenilor groază şi milă, conduce apoi către purificarea lor. In acest înţeles se poate spune că Dostoievski a fost unul din cei mai mari poeţi tragici ai omenirii, egalul lui Eschil şi Sofocle, al lui Dante şi Shakespeare, căci a zguduit sufletele omeneşti prin înfăţişarea durerilor celor mai grozave, vrednice de compasiunea cea mai cutremurătoare, dar le-a înălţat şi le-a curăţat apoi, prin evocarea zărilor celor mai senine ale omenirii. Numai cine nu parcurge întregul ciclu al sentimentelor inspirate de operele lui Dostoievski se simte apăsat şi copleşit la lectura scrierilor sale. Din adîncimea crizei morale provocate de aceste scrieri, cititorul lor găseşte pînă la urmă un drum către lumină. A fost unul din spiritele cele mai pătrunzătoare ale vremii lui. Ştiinţa lui cu privire la sufletul omenesc, în împrejurările sociale contemporane, a fost una din cele mai bogate şi adînci. Acea ştiinţă s-a însoţit cu o conştiinţă.

ETIC ŞI ESTETIC LA GORKI

Cînd Alexei Maximovici Peşkov, viitorul Maxim Gorki, ciudatul tînăr cu o statură uriaşă dar firavă, despre care se ştia că străbătuse pe jos întinse regiuni ale Rusiei, trecuse prin închisorile politice ale ţarismului şi purta cu el faima unei existenţe furtunoase, ajunge să-l cunoască pe scriitorul Vladimir Korolenko, la îndemnul căruia scrie prima sa povestire mai însemnată — un episod din viaţa vagabondului Celkaş, fostul său vecin de pat în spitalul din Nikolaev — generosul şi inteligentul Korolenko se aşază călare pe scaunul său şi-i spune: „Nu este rău de loc. Te pricepi să creezi caractere; personajele d-tale vorbesc şi se mişcă singure; nu te amesteci nici în jocul sentimentelor nici în firul gîndirii lor. Nu oricine izbuteşte să facă lucrul ăsta. Şi ceea ce mi se pare mai de seamă este că ştii să preţuieşti omul aşa cum este el. Ţi-am spus că eşti un realist". Dar, după o clipă de reflecţie, Korolenko adăugă: „Dar în acelaşi timp eşti un romantic".

Scena ne-a fost povestită de Gorki. Formula realismului romantic a fost deci pronunţată în cursul acestei convorbiri, dincolo de care Gorki începe viaţa unui scriitor revoluţionar, cu un rol care n-a încetat să crească în propria lui ţară şi în literatura întregii lumi.

Realismul romantic şi revoluţionar îşi trage numele din faptul că observaţia lumii se îmbină în el cu viziunea transformării ei după principii etice şi politice. Este drept să spunem că nu există mare creaţie literară în temelia căreia să nu fie săpată o anumită concepţie etică şi care să nu trimită lumii un mesaj. Dar, în timp ce morala marilor creaţii rămîne adeseori contemplativă, în formula lui Gorki ea dobîndeşte un caracter activ şi se manifestă ca o putere revoluţionară a lumii. Care sînt îndrumările de căpetenie ale eticii lui Gorki? Vom încerca în cele ce urmează să înfăţişăm cîteva din acestea fără a năzui să reconstituim întregul sistem. Cînd operele lui Gorki apar mai întîi, impresia trebuie să fi fost deosebită şi pentru motivul că ele dădeau o soluţie originală unei probleme rămase deschise în literatura lumii. Pornind de la teme înrudite, viziunea desprinsă din primele povestiri ale lui Gorki se deosebeşte profund de aceea a unor scriitori anteriori. Omul din-afara sau din marginea societăţii a fost un tip al romantismului şi incarnările lui succesive de rebel sau de scelerat, morţii civili, declasaţii, indivizii urmăriţi de justiţie, inşii constrînşi să trăiască sub masca sau cu identitatea pierdută, reveniţi în mijlocul familiilor îngrozite, locuitorii subterani ai marilor capitale, primitivii

aşezaţi în imediata vecinătate a civilizaţiei şi care ameninţă s-o invadeze şi s-o nimicească, toate aceste figuri ale faunei criminalistice moderne, printre care apăreau uneori întruchipările unei mari purităţi, au zguduit şi au smuls multe lacrimi cititorilor sensibili din epoca romantică şi de mai tîrziu. Jean Valjan al lui Hugo, Vautrin şi Colonelul Chabert al lui Balzac, personajele din *Misterele Parisului* de Eugene Sue, Fedia Protasov din *Cadavrul viu* al lui Tolstoi, dar şi numeroase alte personaje din romanele „poliţiste" ale lui Alexandre Dumas, Ponson du Terrail, Paul Feval, Xavier de Montepin, toţi aceştia şi atîţia alţii apar în generaţii succesive, începînd din primele decade ale romantismului şi pînă tîrziu, către sfîrşitul secolului. Din toţi se ridică un aspru rechizitoriu împotriva claselor exploatatoare ale societăţii care, făcînd să funcţioneze prejudecăţile sau justiţia lor mioapă, închizîndu-se cu egoism în cercul straşnic păzit al ipocriziei lor, izolează la marginea societăţii o clasă de oameni cu adevărat primejdioşi. Societatea burgheză care i-a stigmatizat vede cum fierul roşu se întoarce ca o armă răzbunătoare în mîinile acestor proscrişi şi rebeli.

Sfera acestor motive decăzuse cu totul în Occident, cînd Gorki asociază cu „vagabonzii" săi o nouă poezie, făcută dintr-o minunată consonanţă cu natura, în mijlocul căreia ei trăiesc liberi, fără prejudecăţi, ascultînd de impulsurile nobile ale inimii lor, organizînd o etică nouă, mai pură, mai umană. „Omul natural" al lui Rousseau nu mai trebuia căutat departe, în preriile Americii sau pe ţărmurile insulelor Antile. Gorki ne arată că oamenii naturali se găsesc printre noi, în forma tuturor acelora pe care societatea burgheză neabsorbindu-i, ei se păstrează ca rezerva regeneratoare a omenirii. Vagabonzii lui Gorki nu sînt, deocamdată, respinşii marilor capitale, produsele de dezasimilare ale vieţii industriale moderne. Chiar cînd trăiesc în marginea oraşelor mai mari sau în porturi, rămîn în atingere cu natura, poposesc pe ţărmurile apelor; existenţa lor se menţine, uneori, în formele tradiţionale, sentimentele lor sînt pioase, vorbesc limba plină de sevă a poporului. Nu sînt produsele degradate ale societăţii burgheze ci reprezentanţii poporului etern, naiv şi pur. Ascultaţi vorbind pe bunica, fiica unei cerşetoare, într-una din paginile neuitate ale *Amintirilor din copilărie*: „Eu am crescut orfană. Mama a fost o fiinţă fără rost în viaţă, o fiinţă schiloadă. În tinereţe a speriat-o un boier. De frică s-a aruncat pe fereastră, şi-a rupt o coastă, şi-a scrîntit un umăr. De aceea mîna dreaptă, cea mai de trebuinţă, i s-a uscat. Şi doar era o straşnică meşteră de horbote. A ajuns să nu mai fie boierilor de nici o trebuinţă şi i-au dat drumul; trăieşte, i-au zis, cum îi şti. Dar cum să trăieşti fără mîini? Şi a plecat prin lume să ceară mila oamenilor. Dar pe acea vreme oamenii trăiau în mai multă îndestulare, erau mai buni vestiţii dulgheri şi dantelierele din Balahno, oameni tot unul şi unul! Umblam noi aşa, amîndouă, toamna şi iarna prin oraş, iar cînd arhanghelul Gavril făcea vînt cu sabia şi alunga iarna, cînd primăvara îmbrăţişa pămîntul, porneam cît mai departe, unde ne duceau ochii".

O undă de evlavie poartă pe aceşti oameni în veşnică migraţiune. Ei sînt vechea generaţie a vagabonzilor, cerşetori rituali, ultimii nomazi. În generaţiile următoare apare maşina, şi nomazii idilici de altă dată devin proletarii moderni. Omul începe să simtă conflictul dintre el şi orînduirea care-l oprimă, şi el reflectează cu sarcasm la felul de a fi al maşinii create şi slujite de el, dar care-l apasă şi-l striveşte. Iată-l pe noul proletar privind forfota ucigătoare a marelui port. Comparaţia peisajului anterior cu cel care urmează dă măsura schimbării produse

în societatea omenească, oriunde a apărut revoluţia tehnică şi industrială, exprimînd-o cu o mare elocvenţă: „Vase gigantice şi grele şuieră sub presiune, oftează adînc şi în fiecare sunet produs de ele se aude o notă de dispreţ pentru siluetele cenuşii şi prăfuite ale oamenilor, care se tîrăsc pe covertele lor, umplîndu-le calele adînci cu produse ale muncii lor de robi. Şirurile lungi de muncitori, care duc pe umerii lor mii de puduri de grîne în pîntecele de fier al vapoarelor, ca să cîştige cîţiva funţi de pîine ce se face din aceleaşi grîne, sînt aşa de caraghioase încît îţi vine să rîzi cu lacrămi. Oamenii jerpeliţi, asudaţi, buimăciţi de oboseală, de zgomot şi de arşiţă şi maşinile create de aceşti oameni, maşini care străluceau în rotunjimea lor în soare şi pînă la urmă erau puse în funcţie nu de aburi, ci de muşchii şi de sîngele creatorilor lor, — în această comparaţie era un poem de crudă ironie".

Nervii proletarului sînt torturaţi. Paroxismul tensiunii creează viziunea unei catastrofe care ar putea readuce pacea naturii inocente: „Zgomotul te apăsa, praful îţi irita nările şi te orbea, arşiţa îţi frigea trupul şi ţi-l istovea, iar totul în jurul tău părea încordat parcă îşi pierdea răbdarea, era gata să se producă o catastrofă grandioasă, o explozie, după care aerul împrospătat ţi-ar fi îngăduit să respiri uşor, liniştea s-ar fi înstăpînit pe pămînt, iar praful şi zgomotul asurzitor care te împing la tristeţe şi la furie, ar fi dispărut. Atunci, în oraş, pe mare şi în cer, ar fi fost linişte şi claritate, ar fi fost plăcut...".

Vagabondul Celkaş, un hoţ de porturi, refuză destinul pe care munca modernă îl hărăzeşte omului, în regimul exploatării lui. El este un dezintegrat, un om pe seama lui, care îşi croieşte singur drumul vieţii în marginea societăţii, deocamdată fără nici o conştiinţă de solidaritate cu ceilalţi oameni din clasa lui. Scriitorul îl aşază într-un contrast expresiv cu băietanul de la ţară, apărut şi el în infernul portului, dar care visează să se întoarcă acasă, să-şi cumpere casă şi vite, să se căsătorească şi să-şi muncească pămîntul, aşa cum au făcut-o toţi strămoşii lui. Proletarul anarhist şi ţăranul tradiţionalist ancorat în vechile forme sociale, încheie un pact de o zi. Dar cînd furtişagul pe care ei îl comit în liniştea nopţii, strecurîndu-se printre siluetele vapoarelor adormite, îi aduce lui Celkaş o însemnată sumă de bani, el nu pregetă s-o dăruiască în întregime tovarăşului său, care i-o cerşeşte ca pe cheia fericirii lui. Libertăţile pe care şi le luase faţă de societate îi creează lui Celkaş libertate faţă de sine însuşi, faţă de străvechea avariţie a omului. Legat de formele vechi ale societăţii, ţăranul Gavrilă este înlănţuit de instinctele lui. Generozitatea lui Celkaş este a dispreţului, dar ea conţine premisele evoluării omului arhaic către aşezări noi de viaţă. Rousseau căuta pe „omul naturii" printre exemplarele speciei noastre dinaintea proprietăţii individuale. Lui Gorki, într-o primă fază a creaţiei lui, i se pare că-l găseşte printre simplii negatori ai vechii societăţi şi figura acestora capătă, în ochii lui, un sens eroic.

Este una din cele mai interesante probleme de literatură şi psihologie urmărirea chipului în care se organizează etica acestui om eliberat prin revoltă şi negaţiune, vagabondul-erou al lui Gorki. Scriitorul frînge odată o lance împotriva vechilor morale, convinse că pot îmbunătăţi oamenii prin predica loc. Este cazul povestirii umoristice *O întîmplare cu paftale*, în care unul din vagabonzii care lucraseră pentru o doamnă evlavioasă, restituindu-i acesteia paftalele de argint pe care tovarăşii săi le smulseseră dintr-o bucoavnă sfîntă, este reţinut pentru a asculta predica menită să-l aducă pe „calea cea bună" în timp ce foamea îl chinuieşte şi veselii tovarăşi îl aşteaptă. Etica nu este pentru Gorki învăţătură din carte, ci una din for-

mele de expresie a vieţii înseşi. Împreună cu alţi gînditori moderni, el contestă valoarea moralelor întemeiate pe autoritate, impuse prin comandament. Morala lui Gorki este a vieţii; ea atinge valorile ei cele mai înalte prin expansiune entuziastă. Vechile morale se constituiau împotriva vieţii; ele credeau că trebuie să i se opună şi s-o combată pentru a obţine victoriile ei. Rigorismul kantian este, poate, punctul cel mai îndepărtat al tuturor eticilor care socotesc că se pot constitui, nu numai independent de tendinţele naturale ale omului, dar chiar împotriva lor. Fapta bună, afirma Kant, apare numai atunci cînd triumfă asupra unei înclinaţii fireşti. La polul opus stau eticile pentru care binele este forma în care viaţa se afirmă într-una din potenţele ei cele mai înalte. „Vagabonzii" lui Gorki vor fi deci buni şi generoşi prin vitalitatea lor, prin conştiinţa prisosului de forţă dăruită.

Schimbarea aceasta de poziţie determină consecinţe dintre cele mai interesante în problema muncii. Lumea modernă a cîştigat stimă pentru munca omului; vechiul sentiment al dispreţului pentru muncă, cultivat de antici, ca şi concepţia religioasă a muncii ca urmare a unui blestem divin, au dispărut din conştiinţa omenirii. Stima pentru muncă, aşa de explicabilă într-o civilizaţie în care toate aşezările sînt obţinute prin efortul organizat al omului, rămîne însă un sentiment moderat. Moraliştii au îndemnat adeseori pe oameni să muncească, dar nu să se depăşească muncind. Munca a fost recomandată ca o obligaţie care încetează acolo unde exigenţele întreţinerii se termină. Dacă este însă vorba să ceri omului un efort multiplicat şi eroic, aşa cum poate deveni necesar atunci cînd trebuie creată o civilizaţie nouă sau cînd trebuie remediate consecinţele unei îndelungi epoci de exploatare şi înapoiere, vechile morale nu puteau să formuleze nici un îndemn cu toată consideraţia lor respectuoasă pentru muncă. Eroismul muncii este o idee rămasă necunoscută moralelor mai vechi. Îl descoperă însă eroii lui Gorki, ca sentimentul unei beţii ignorate altădată şi ca revelaţia unei forţe ascunse în firea omului, a cărei erupţie poate schimba faţa lumii. Există în această privinţă o pagină în *Amintirile* lui Gorki, care alcătuieşte un document unic în istoria ideilor: „Îmi amintesc foarte bine, povesteşte Gorki, ziua în care am simţit pentru întîia oară poezia eroică a muncii. La Kazan, un mare şlep încărcat cu mărfuri persane se izbise de o stîncă şi fusese găurit. O companie de transporturi mă angajă pentru a descărca şlepul. Era în luna septembrie, vîntul sufla din sus, valurile mohorîte săltau pe fluviul cenuşiu, iar vîntul smulgîndu-le cu furie crestele, stropeau cu picuri îngheţaţi. Hamalii, vreo cincizeci de oameni tăcuţi, se instalaseră pe puntea unui şlep gol, învelindu-se cu rogojini şi cergi. Şlepul era tras de un mic remorcher care azvîrlea în ploaie jerbe roşii de scîntei. Seara cădea. Cerul umed şi plumburiu se întuneca, coborîndu-se deasupra fluviului. Oamenii mormăiau şi înjurau, blestemînd ploaia, vîntul şi viaţa; se tîrau leneş pe punte, încercînd să se protejeze împotriva frigului şi umezelii. Mi se părea că oamenii ăştia adormiţi vor fi incapabili să muncească şi să salveze încărcătura primejduită.

Spre miezul nopţii ajunserăm în apropierea vasului eşuat; şlepul gol abordă pe cel plin de mărfuri; cel mai bătrîn dintre hamali, un moşneag dîrz, cu faţa ciupită de vărsat, cu privirile şi nasul de vultur, smulgîndu-şi de pe scăfîrlia cheală şapca udă, strigă cu o voce ascuţită de femeie:

— Rugaţi-vă, băieţi!

În întuneric, pe puntea şlepului, hamalii adunaţi într-o grămadă neagră, începură să mormăie ca urşii şi bătrînul, sfîrşind rugăciunea înaintea tuturor, strigă:

— Aduceţi felinarele. Hai voinicilor, arătaţi cum ştiţi voi să munciţi. Cu ajutorul domnului să începem!

Şi oamenii greoi, leneşi şi pătrunşi de umezeală arătară cum „ştiau ei să muncească", se azvîrliră pe punte şi în magaziile şlepului avariat, cu strigăte şi glume. Saci de orez, colaci de stafide, baloturi de blănuri zburau în jurul meu, ca nişte perne de puf: siluete masive alergau, se încurajau unele pe altele cu urlete, şuierături şi vorbe de ocară. Îţi venea greu să crezi că aceşti oameni greoi şi mohorîţi, care cu cîteva clipe mai înainte înjurau cu turbare viaţa, ploaia şi vîntul, erau în stare să lucreze cu atîta uşurinţă şi voioşie. Ploaia deveni mai biciuitoare mai rece, vîntul mai violent smulgea cămăşile azvîrlind poalele lor peste capete şi dezvelind pîntecele. În întunericul umed, la slaba lumină a celor şase felinare, o mînă de oameni negri se agitau, tropăind surd pe puntea vasului. Ei lucrau ca şi cum ar fi fost înfometaţi de muncă şi ca şi cum ar fi aşteptat de multă vreme plăcerea de a jongla cu saci de o sută de kilograme şi de a alerga cu baloturi în cîrcă. Lucrau, jucîndu-se, cu vesela pornire a copiilor şi cu acea beţie voioasă a acţiunii pe care numai sărutările femeii o întrec în dulceaţă.

... Prindeam sacii, îi căram şi-i azvîrleam, mă înapoiam în fugă şi apucam un altul şi mi se părea că împreună cu tot ce mă înconjoară eram purtat de volutele unui dans furios şi că toţi oamenii ăştia erau capabili să muncească, astfel, teribili şi veseli, fără odihnă, luni şi ani întregi, prinzînd oraşul de clopotniţele şi minaretele lui, pentru a-l duce unde ar fi dorit.

Am trăit în noaptea aceea într-o bucurie pe care n-am mai încercat-o niciodată şi sufletul mi-era iluminat de dorinţa de a-mi petrece întreaga viaţă în extazul pe jumătate nebunesc al acţiunii".

Această pagină romantică şi profetică, în care cititorul simte ceva din fiorul făgăduinţelor pe care le poartă cu sine descătuşarea întregului dinamism al muncii, ajunsă la conştiinţa eroică de sine, fixează numai unul din aspectele eticii spontane a lui Gorki. Alături de acest aspect şi de nenumărate ori, se afirmă fericirea în mijlocul naturii frumoase, din care provin toate puterile regeneratoare ale vieţii. Naturii îi aparţin şi fiinţele tinere, sănătoase şi pure cărora li se adresează închinarea lui Gorki şi a oamenilor lui. Religia şi morala acestora au adeseori o coloratură estetică. Revelaţia frumuseţii lumii, ca suport moral al vieţii, provine pentru scriitorul nostru din învăţămintele primordiale ale bunicii. „Pînă la apariţia ei, ni se spune, eu parcă dormeam, cufundat în întuneric; dar se arătă ea, mă trezi, mă scoase la lumină, mă învălui, ca printr-un fir neîntrerupt, într-o ţesătură multicoloră, şi deodată deveni pentru toată viaţa prietena mea, fiinţa cea mai înţeleasă şi scumpă inimii mele. Numai admiraţia ei dezinteresată pentru întreaga lume m-a mîngîiat, înzestrîndu-mă, în greutăţile vieţii, cu o mare putere.

— Ia priveşte cît e de frumos, zicea bunica la tot momentul trecînd de la un bord al vaporului la celălalt şi întreaga-i fiinţă se lumina: ochii i se lărgeau de bucurie. Adesea, contemplînd malul, uita de mine: sta lîngă bord, cu mîinile încrucişate pe piept, zîmbea în tăcere, cu lacrimi în ochi. O trăgeam de fusta de percal neagră cu flori.

— A, tresărea bunica. Mi se pare c-am dormit şi am visat.

— Dar de ce plîngi?

— De bucurie, dragă, şi de bătrîneţe, zicea zîmbind. Sînt doar bătrînă, am trecut de şaizeci de ani... s-a dus..."

Celkaş, omul liber prin orgoliu şi dispreţ, neştiutor de limită şi lege, regăseşte armonia şi se umanizează la atingerea frumuseţilor naturii: „Cînd era pe mare, avea un sentiment de vastitate şi căldură. Cuprinzîndu-i sufletul, simţirea aceasta îl curăţa, în oarecare măsură, de murdăria vieţii. Celkaş preţuia acest lucru şi-i plăcea să se vadă mai bun în împărăţia apei şi aerului, unde cugetările despre viaţă îşi pierd ascuţimea, iar viaţa însăşi, preţul. Zgomotul uşor al răsuflării adormite a mării pluteşte lin şi sufletul ei necuprins linişteşte sufletul omului, îi îmblînzeşte cu duioşie pornirile rele şi naşte în el visuri puternice". În rătăcirile sale, vagabondul găseşte undeva, prin părţile Caucazului, o femeie cuprinsă de durerile facerii, abătută într-un boschet. După ce, înfrîngînd pudorile femeii, călătorul o slujeşte ca bunul samaritean, mama îşi ia pruncul în braţe şi porneşte slăbită. Un copil născut pe un drum pierdut, o fiinţă plăpîndă azvîrlită de natură într-un loc străin, printre oameni necunoscuţi! Dar este o zi de vară, plină de culori şi, în mijlocul splendorii universale, mama simte că mica ei creatură este asigurată. Femeia îşi roteşte ochii împrejur şi adresîndu-se tovarăşului întîmplător, îi spune: „ —Doamne, ce frumuseţe, ce frumuseţe! Aş merge tot aşa, aş tot merge pînă la capătul lumii, iar el, băieţaşul, să tot crească, să crească în voie la pieptul mamei". Douăzeci şi şase de tineri, lucrînd într-o brutărie dintr-un subsol umed şi întunecos, înjosiţi de aspra lor muncă, trăind aproape fără gînduri, se îndrăgostesc cu toţii de o singură fată. Este o dragoste curată. Cum nimeni nu o dorea pentru sine, o puteau iubi toţi împreună. „Cu Tania nu vorbeam niciodată urît, ne spune povestitorul. Nici unul dintre noi nu şi-a permis vreodată nu numai s-o atingă cu mîna dar nici măcar să-i spună vreo vorbă neîngăduită. Poate pentru că fata nu rămînea niciodată mai mult cu noi. Poate că pricina sta în faptul că Tania era frumoasă, iar tot ce este frumos stîrneşte pînă şi respectul celor mai brutali dintre oameni. Deşi munca noastră de ocnaşi ne îndobitocise, rămăseserăm oameni şi, ca toate fiinţele omeneşti, nu puteam trăi fără să ne închinăm cuiva".

Frumuseţea introduce deci în sufletul omului iubire şi încredere în lume, îi moderează delirul orgoliului, îi aduce pe buze şoapta fericirii, elimină pornirile rele, îl purifică şi-i apleacă fruntea în gestul închinării. Frumosul poate fi deci regulatorul vieţii morale. În această privinţă Gorki gîndeşte ca atîţia din marii clasici ai lumii, ca Platon şi Goethe. El depăşeşte însă moralele estetice ale clasicismului, atunci cînd trebuie să-şi spună că spectacolul frumuseţii nu este suficient totdeauna şi că, dacă brutalitatea sau numai mediocritatea umană împiedică de atîtea ori ca raza frumuseţii să pătrundă în sufletul oamenilor şi să-i fructifice, înseamnă că oamenii trebuie transformaţi: „A fi om şi a trăi pe pămînt e o funcţiune minunată, reflectează povestitorul odată. Vezi atîtea lucruri frumoase, inima îţi palpită de o chinuitoare dulceaţă, într-o mută încîntare de frumos! E adevărat că uneori îţi vine greu, pieptul ţi se umple de o ură arzătoare şi tristeţea îţi suge cu lăcomie sîngele inimii dar şi soarele se întristează uneori, privind oamenii; a muncit atîta pentru ei, însă bipezii nu i-au prea reuşit ... Sînt, fireşte, şi destui oameni buni, dar ar trebui reparaţi sau chiar refăcuţi". Oamenii trebuie transformaţi pentru a-i face deopotrivă cu soarele, creatorul vieţii şi al lor.

Străvechiul mit al soarelui generator revine ca o îndepărtată amintire, aproape pierdută în drama lui Gorki, *Copii Soarelui*. Ştiinţa nu confirmă oare mitul străvechi? Biologul Protasov face această descoperire. Bucata de albumină din care s-au dezvoltat toate speciile şi specia omului în cele din urmă, s-a născut sub razele calde

ale soarelui. „Sîntem copiii soarelui! exclamă Protasov. El străluceşte în sîngele nostru, el naşte idei mîndre, de foc, luminînd întunecimea nedumeririlor noastre, el e un ocean de energie, frumuseţe şi bucurie care ne îmbată sufletele". În casa lui Protasov coexistă două lumi: *Copiii Soarelui*, savantul Protasov, soţia lui, Elena, sculptorul Vaghin. Alături de ei, fiinţele neluminate, opace la lumina soarelui, oamenii care se îmbată şi-şi torturează femeile, produsele unui trecut de oprimare şi înjosire.

Copiii Soarelui profesează o morală estetică: „— Dimitrie Sergheevici, i se adresează Elena unuia din personajele dramei, viaţa e grea şi ea oboseşte deseori pe om ... Viaţa e brutală, nu? Cum ar putea să se odihnească sufletul? Frumosul e rar, dar cînd e frumos cu adevărat mă încălzeşte, ca soarele care luminează deodată o zi mohorîtă ... Trebuie ca toţi oamenii să înţeleagă şi să iubească frumuseţea; atunci îşi vor construi pe ea morala ... atunci îşi vor aprecia faptele ca frumoase sau urîte ... şi numai atunci viaţa va fi frumoasă". Protasov şi Vaghin n-au nici o îndoială cît priveşte destinul solar al omenirii. Numai Liza, sora bolnavă a lui Protasov, cuprinsă de delirul groazei, adevărată Cassandră modernă, ştie că cei mai mulţi oameni au pierdut amintirea originii lor solare şi că, pentru cei ce trăiesc în întunecime, nu morala frumuseţii ci a dreptăţii trebuie să intervină. Profeţiile Lizei nu sînt decît prea confirmate, atunci cînd holera care izbucneşte în oraş produce o răzmeriţă şi copiii soarelui sînt ameninţaţi să fie măcelăriţi. Au înţeles oare Protasov şi Vaghin că oamenii aveau mai multă nevoie de dreptate decît de frumuseţe şi că, numai în aşezările drepte ale cetăţii, ei se pot împărtăşi de la acea lumină a spiritului care să trezească în ei amintirea descendenţei lor solare? Sfîrşitul dramei, care se constituie pînă la urmă ca o satiră a inteligenţei contemplative, străină de mulţimile omeneşti şi de aspiraţiile lor către justiţie şi libertate, nu lasă nici o îndoială în această privinţă.

Întocmai ca la toţi marii scriitori ai literaturii universale, există şi în Gorki o complexitate greu de dominat. Totuşi, oricare ar fi multiplicitatea tendinţelor care se degajează dintr-o operă întreagă, se poate stabili o ierarhie între ele, şi, în ce-l priveşte pe autorul *Mamei*, nu este îndoială că inspiraţia socială, evocarea omului care construieşte viitorul comunităţii umane, este cel mai de seamă obiectiv al său

IMPORTANȚA MONDIALĂ A LITERATURII SOVIETICE

În concertul literaturilor contemporane, literatura sovietică se distinge prin trăsături, pe care, considerîndu-le în legăturile dintre operele ei, cineva le poate grupa într-o imagine de ansamblu. Desigur, generalizarea asupra unei producții atît de bogate, cum este aceea dăruită lumii întregi de poeți, prozatori și autori dramatici scriind în mai multe limbi, în timp de patru decenii și mai bine, este destul de dificilă și poate fi oricînd supusă contestării, prin multele ramificări ale liniei principale de direcție. O literatură sau chiar numai o perioadă a ei este creată de artiști individuali și, ca atare, prezintă, în marea ei varietate, o materie oarecum rebelă ordonării într-un singur profil. Cititorul multelor opere simte totuși nevoia acestei operații, prin care devin mai lămurite trăsăturile lor comune și mesajul adresat de ele omenirii întregi.

Literatura sovietică, adică operele create de scriitorii primului stat socialist al lumii, s-a dezvoltat din trunchiul marei literaturi ruse a secolului al XIX-lea. Distincția dintre aceasta și literatura sovietică este legitimată și prin faptul că, împreună cu reflectarea împrejurărilor sociale și istorice consecutive Revoluției din Octombrie, la opera de construire a noii literaturi au luat parte scriitori aparținînd tuturor popoarelor alcătuitoare ale Uniunii Republicilor Socialiste Sovietice și care se exprimă în limbile vorbite de aceste popoare. Pentru întîia oară, în lungul trecut al istoriei universale, limbile naționale n-au mai fost bariere între popoarele care le vorbeau, ci punți de legătură între ele, între sforțările lor paralele și comune de a clădi o nouă orînduire. Literatura sovietică este, deci, aceea a unui imens teritoriu multinațional, consacrat unei sarcini uriașe, foarte complexe, dar unice.

S-a vorbit mult despre caracterele specifice ale literaturii ruse, chiar din momentul în care, găsind calea către difuzarea ei mondială, întreaga omenire asculta, odată cu ele, un sunet absolut nou în simfonia poetică a lumii. Acest sunet nou provenea, între altele, din faptul că scriitorii ruși ai secolului al XIX-lea trăiseră viața poporului lor, nu numai cu participarea comună tuturor marilor epoci ale literaturii, dar și cu aspirația de a contribui la rezolvarea multelor conflicte apărute în vechea orînduire. Cine trece astăzi, citindu-le și meditîndu-le, prin întreaga serie a operelor literare ale lui Pușkin, Gogol, Dostoievski, Tolstoi, Saltîkov-Scedrin, Cehov și ale atîtor altora, vede cum se desface din ele curentul de opinie și acțiune care trebuie să ducă mai întîi la revoluția din 1905, apoi la Marea Revoluție din 1917.

Aceste zguduiri sociale, mai ales cea din urmă dintre ele, prin care întreaga istorie a lumii era împinsă către ţinte noi, au accentuat însemnătatea dobîndită de scriitorii amintiţi în opera de pregătire a revoluţiei. Lenin, creatorul statului sovietic, a înţeles cu adîncime însemnătatea socială a literaturii, şi a recomandat dezvoltarea ei pe o treaptă superioară a angajării sociale, în momentul cînd se aşterneau temeliile noii orînduiri. Partinitatea în literatură este expresia acestei angajări. Îndemnul lui Lenin a fost ascultat. I s-a asociat Maxim Gorki, la care se produce limpedea luare de conştiinţă a noilor sarcini ale creaţiei literare. Pe drumul deschis de Gorki se vor ivi în curînd tinerii scriitori chemaţi la viaţa literară de evenimentele de la sfîrşitul anului 1917, din timpul războiului civil şi de la începutul perioadei de reconstrucţie, Maiakovski, Şolohov şi Nikolai Ostrovski, Esenin, A. Blok şi alţii mulţi. Unii din scriitorii acestui răstimp veneau din generaţia anterioară, ca Alexei Tolstoi, Briusov, Serafimovici, Furmanov, Gladkov; alţii ajung acum la expresia literară şi îşi continuă activitatea după ce Războiul pentru Apărarea Patriei şi epoca următoare impun o tematică nouă şi noi mijloace de artă, cum a fost cazul lui Fedin, Fadeev, Leonov, B. Polevoi, M. Isakovski, Tvardovski, Korneiciuk, Simonov şi alţii.

Nu este nicidecum scopul acestor pagini de a schiţa liniile de direcţie ale literaturii sovietice sau de a aprecia autorii şi operele ei răspîndite şi cunoscute azi în întreaga lume. Ne interesează aici numai legăturile prin care autorii şi operele sovietice constituie o imagine unitară, cu reliefuri adînci în mişcarea literară a lumii contemporane. În realismul socialist, observarea realistă a societăţii s-a asociat cu proiecţia în viitorul ei. Eroul pozitiv al romanului, al dramelor, al poemelor scrise în anii construirii socialismului reprezintă tipul social şi psihologic produs de forţele cele mai înaintate în istoria omenirii. O producţie atît de însemnată nu putea să nu dea naştere la întinse discuţii în jurul ei, în timpul cărora s-au formulat noi exigenţe, mai cu seamă în direcţia adîncirii observaţiei şi a punerii în lumină a tuturor conflictelor peste care revoluţia era chemată să triumfe. Dezbaterea estetică şi critica literară constituie ample capitole ale literaturii sovietice. Reflecţia acesteia asupra ei înşişi a scos la iveală faptul că, întocmai ca în toate marile epoci clasice, literatura sovietică se distinge nu numai prin adînca ei înrădăcinare în realitatea socială contemporană, dar şi prin împrejurarea că tema ei principală şi caracteristică a fost evocarea omului eroic în luptele lui de a clădi o lume nouă. Figuri ca Pavel Korceaghin din *Aşa s-a călit oţelul* al lui N. Ostrovski, ca Meresiev din *Povestea unui om adevărat* de B. Polevoi, ca Saburov din *Zile şi nopţi* de K. Simonov, a lui Oleg din *Tînăra gardă* de Fadeev, a lui *Tiorkin* din poemul lui Tvardovski, pentru a nu aminti decît cîţiva din eroii ajunşi la notorietate universală, reprezintă voinţa omenească în formele tensiunii ei supreme, aşa cum literaturile lumii nu mai dăduseră de multe secole.

Prin caracterul ei social reprezentativ, prin concentrarea ei asupra omului şi a problemelor lui, prin ipostaza eroică a acestuia, literatura sovietică, privită în totalitatea ei, alcătuieşte una din epocile clasice ale literaturilor lumii şi precizează, împreună cu locul ei deosebit în mişcarea literară contemporană, mesajul adresat de ea omenirii întregi. Într-o vreme în care clasicul şi eroicul, ca şi genurile literare care le reprezintă, epopeea şi tragedia, păreau apuse, operele scriitorilor sovietici le-au dat o nouă viaţă, cu repercusiuni în întreaga literatură mondială.

Există însă o deosebire esenţială între clasicismul eroic al trecutului şi acel al epicii şi dramaturgiei sovietice. Vechiul erou al epopeii şi al tragediei era un

individ aparținînd claselor conducătoare, un șef de armate sau de stat, un personaj legendar desprins din panteonul cetății, în luptă cu puterile vrăjmașe ale lumii pe care le sintetizează ideea de „destin". Eroismul tragic a fost, în antichitate, prima reacție a individului uman desfăcut din complexul naturii și al societății, și capabil, prin aceasta, să le opună fapta sau cel puțin protestul său. Strigătul de durere al vechiului erou tragic era expresia solitudinii într-o lume crudă și ostilă. Eroul pozitiv al literaturii sovietice avînd el însuși să se înfrunte cu forțe potrivnice, luptă alături de toți oamenii care iau parte la aceeași mare acțiune constructivă a unei noi orînduiri. Lupta lor este deci o acțiune de solidaritate umană și peste ei plutește duhul frăției și al prieteniei. Apoi, izbînzile eroului pozitiv nu-i creează acestuia un loc aparte în omenire, nu-l înalță pe un piedestal inaccesibil, ca o ființă propusă adorației generale. Noul Hercule nu intră în Empireu și nu merită însoțirea cu Hebe. Forța de caracter a eroului pozitiv este o scînteie desprinsă din energia obștească a unei clase sociale sau a unui popor întreg, și bunurile asigurate prin fapta lui sînt acele care alcătuiesc cuprinsul de viață rîvnit de omul simplu. Pavel Korceaghin și Maresiev nu luptă nici singuri, nici pentru a se măsura cu zeii și a-i prăbuși sau pentru a se înălța la condiția lor, ci numai pentru a asigura tuturor oamenilor bucuriile curate și simple către care aspiră oricine din marea mulțime a poporului. Eroul literaturii sovietice nu este un supraom, ci un om. Și această umanizare a eroicului constituie, desigur, nota cea mai izbitoare a romanelor, a dramelor și a poemelor epice prin care scriitorii primului stat socialist al lumii au dat contribuția lor hotărîtoare în istoria generală a literaturilor.

RECEPTAREA ANTICHITĂŢII ÎN LITERATURA ROMÎNĂ*

Receptarea antichităţii, ca element hotărîtor al Renaşterii şi umanismului, a fost adeseori studiată, din multe puncte de vedere şi pe baza unui material care n-a încetat să sporească de la apariţia celebrei cărţi a lui Jacob Burckhardt, în legătură cu diferitele culturi ale Europei apusene şi centrale. Renaşterea şi umanismul au apărut astfel ca fenomene proprii istoriei culturii în ţările din aceste părţi ale lumii. Deşi Burckhardt, apoi numeroşii istorici care i-au urmat, au restrîns cercetarea lor în domeniul italian, s-a ştiut de timpuriu că Renaşterea şi umanismul au fost curente mai generale şi că ele nu pot fi studiate decît ca atare, în numeroasele schimburi de bunuri culturale care le-au constituit. Privite ca nişte curente transversale, adică cu o arie de întindere extinsă la mai multe popoare, limitele Renaşterii şi ale umanismului n-au fost însă niciodată împinse dincolo de hotarele ţărilor din apusul şi centrul Europei. Sinteza ştiinţifică a Renaşterii s-a făcut astfel fără a se lua în consideraţie întinsul material de fapte pe care îl pune la îndemîna cercetătorilor cunoaşterea culturilor din estul şi sud-estul continentului nostru, unde poate fi urmărită de asemenea receptarea antichităţii şi ceea ce i-a urmat, uneori cu repercusiuni hotărîtoare pentru dezvoltarea culturii în aceste ţări. Este tocmai scopul Congresului nostru, pentru a cărui convocare rămînem recunoscători Academiei de ştiinţe din Berlin, acela de a prezenta faptele referitoare la receptarea antichităţii, la Renaştere şi la umanism în spaţiul estic şi sud-estic european şi a ajuta astfel la întregirea acestor concepte.

Restrîngîndu-ne la domeniul romîn, trebuie arătat că deşi poporul nostru, ca popor romanic, ţine prin atîtea fire de antichitatea latină, situaţia lui de cultură a fost pînă la un moment dat foarte deosebită de aceea a italienilor, a francezilor, a spaniolilor. N-a existat la noi acea continuitate a culturii clasice, care a făcut posibilă în toată Romania occidentală nu numai o bogată literatură în limba latină, dar a şi fructificat, prin nenumărate motive, idei şi forme literare, literatura scrisă în limbile vulgare. Retragerea romanilor în secolul al III-lea a suprimat temelia politică a dezvoltării unei culturi latine pe teritoriul vechei Dacii. Lungul intermediu al migraţiunii popoarelor şi constituirea poporului romîn, apoi a primelor formaţii statale romîneşti, în condiţii istorice deosebit de dificile, n-au oferit un prilej mai

* Comunicare la Congresul asupra Renaşterii, convocat de Academia de Ştiinţe din Berlin, la Wittenberg, între 3 şi 8 iulie 1959.

favorabil receptării culturii antice. Prima cultură a romînilor aparține cercului de cultură slav și bizantin și are un caracter precumpănitor religios, încît ea nu alcătuia un cadru propriu asimilării influențelor provenite din filozofia și literatura grecilor și latinilor. Situația se schimbă însă în secolul al XVII-lea, grație unor influențe apusene, absorbite de altfel prin intermediul unora din centrele de cultură ale Orientului. Secolul al XVII-lea este un moment tardiv în evoluția Renașterii și a umanismului; în această epocă, programul amintitelor mișcări de cultură se istovise în cea mai mare parte și pretutindeni, în Europa vestică și centrală, apăruseră forme de cultură noi, ca expresie a condițiilor sociale atît de schimbate față de vremea care văzuse înflorirea Renașterii și cunoscuse zelul primilor umaniști. Se poate spune, deci, că apariția unor manifestări de cultură pe teritoriul romînesc, care pot fi puse în legătură cu Renașterea și umanismul, reprezintă unul din ultimele valuri ale acestor curente, sfărîmate pe tărîmurile noastre.

Cercetătorii romîni au stabilit de mai multă vreme faptele, fără să le grupeze însă în ceea ce s-ar putea numi Renașterea și umanismul la romîni, o temă rezervată cercetării viitoare. Această temă nu va putea fi realizată decît atunci cînd vechea literatură romînă nu va mai fi studiată cu simplul interes lingvistic și istoric-pragmatic, adică drept o colecție de documente pentru atestări de limbă sau ca izvoare de fapte istorice, așa cum s-a întîmplat în toată epoca pozitivismului. Este necesară pentru înțelegerea mai adîncă și pentru aprecierea literaturii romîne vechi considerarea ei din punctul de vedere al istoriei generale a culturii. Aici nu poate fi însă vorba decît de simplele sugestii ale cuiva care, consacrîndu-se studiului literaturii comparate, a simțit adeseori nevoia să extindă aria Renașterii și a umanismului, recunoscînd unele din caracteristicile acestora și, în primul rînd, receptarea antichității, în cultura mai veche a țării sale.

N-aș vrea să încerc aici o definiție a Renașterii și umanismului. Ca toate noțiunile istorice create pentru lungi dezvoltări de fapte, este probabil că și aceste concepte au înțelesuri deosebite pentru unul sau altul dintre perioadele dezvoltării întregi. Dacă fixez zorile Renașterii și ale umanismului în secolul al XIV-lea, în Italia, și sfîrșitul acestor curente la finele secolului al XVI-lea, în toate țările occidentului european, trebuie remarcat că cele două noțiuni au un cuprins modificat pentru fiecare din perioadele care constituie aceste mișcări de trei ori centenare. Este evident, atunci, că ceea ce poate fi pus în legătură, din vechea literatură a romînilor, cu amintitele curente nu are bogatul cuprins care permite, de pildă unui istoric italian, să aducă sub incidența acelor noțiuni pe Petrarca și Boccaccio, pe Marsilio Ficino și pe Angelo Poliziano, pe Machiavelli și pe Ariosto. Renașterea și umanismul în literatura romînă n-au avut la dispoziție lungile răstimpuri ale curentelor respective în occident, au avut o evoluție mult mai scurtă și au caracteristici mult mai puțin numeroase. Renașterea și umanismul romînesc au însemnat, în primul rînd, stabilirea contactului cu izvoarele culturii clasice și revigorarea conștiinței descendenței latine, a acelui sentiment al comunității cu Roma, care a avut mai apoi repercusiuni atît de însemnate în cultura romînilor.

Împrejurări economice, sociale și politice, proprii secolului al XVII-lea, aduc romînilor această largă deschidere a orizontului lor de cultură. Este vorba, mai întîi, de stabilirea contactului cu lumea grecească, ai cărei reprezentanți încep să emigreze în țările romîne la un anumit interval după căderea Constantinopolului în puterea turcilor, dar și prin aflarea grecilor culți, instruiți în școlile Italiei, chiar în capitala împărăției turcești, unde pretendenții la tronurile romînești se găsesc

adeseori și unde unii romîni, un Nicolae Milescu, un Dimitrie Cantemir în veacul al XVII-lea, regăsesc toate izvoarele culturii clasice. O altă cale către largul orizont al culturii clasice o află romînii, mai ales moldovenii, în școlile mai înalte ale Poloniei, unde umanismul pătrunsese încă de la finele secolului al XV-lea și de care Moldova era legată prin vechi drumuri comerciale. Instabilitatea politică, pricinuită de exploatarea la care țările romîne erau supuse, desele schimbări de tron care îndreptau pe atîți pretendenți și pe atîți boieri refugiați către Constantinopol, îi mînă alteori spre Polonia, unde rămîn în răstimpuri mai mult sau mai puțin lungi și unde fiii lor găsesc învățătură mai înaltă. Este cazul lui Grigore Ureche, probabil fost student la Lvóv, al lui Miron Costin, student la Bar. Pe toate aceste căi ajung scriitorii romîni ai secolului al XVII-lea și al XVIII-lea să cunoască literatura latină în care se găseau atestări despre războaiele lui Traian și colonizarea Daciei, pe umaniștii italieni, pe Aeneas Sylvius Piccolomini, pe Bonifinius, care, încă din veacul al XV-lea, vorbiseră despre originea latină a poporului romîn și despre limba lui romanică. Încă din secolul al XVII-lea apar, în Moldova, școli cu limba de predare latină ținute de congregațiile religioase, un colegiu la Iași, un seminar la Cotnari, un altul la Galați. Succesul acestui învățămînt pare a fi fost atît de mare, încît iezuitul Francesco Renzi, care vine, ca profesor, către sfîrșitul secolului al XVII-lea, raportînd asupra activității sale congregației *De propaganda fide*, putea scrie: „Astăzi toată floarea nobilimii vorbește latinește și mulți dintre dînșii chiar sînt foarte învățați". Astfel, fie prin mijlocire greacă, fie prin una polonă, fie prin învățămînt local, uneori prin contact direct cu școlile Apusului, ca în cazul Stolnicului Constantin Cantacuzino, fost student la Padova, se formează în Principatele Romîne un nivel de cultură clasică, ale cărei rezultate sînt cunoscute.

Rezultatul cel mai de seamă a fost dezvoltarea literaturii istorice, din rîndul cărora aleg scrierea lui Miron Costin *De neamul Moldovenilor*, ca deosebit de caracteristică pentru întregul curent. Costin face să înceapă istoria moldovenilor cu aceea a Romei și nu se sperie de marea întindere a răstimpurilor pe care trebuia să le acopere și de depărtarea în timp a evenimentelor cu a căror relatare avea să înceapă, căci, scria el, invocînd o analogie umanistică, Omer a scris 250 de ani după distrugerea Troii, Plutarh a povestit faptele lui Alexandru Machedon după 400 de ani și Titus-Livius a înfățișat întreaga dezvoltare a Romei după 700 de ani și mai bine de la întemeierea ei. Miron Costin dispune de multele izvoare ale literaturii latine, citează pe Quintus Curtius, pe Dion, pe Eutropius și pe Ovidius, polemizează cu Aeneas Sylvius, dar folosește și cronicile polone sau oricare alte scrieri pe care le adună cu zel umanistic în jurul său. Faptul că el începe povestirea istoriei poporului său cu istoria Romei, ba chiar cu evenimentele de la Troia și cu așezarea lui Aeneas în Italia, poate fi pus de asemenea în legătură cu metodele primilor istorici umaniști. Pe același drum îl va urma Dimitrie Cantemir care, în *Hronicul vechimei Romano-Moldo-Vlahilor*, începe istoria poporului său cu întîmplările de la Troia și chiar cu povestirile biblice, așa cum făcuse încă din secolul al XIV-lea Giovani Villani, *citadino fiorentino*, care începe istoria Florenței *dal principio del mondo*. Desfășurarea de erudiție umanistică este încă mai mare la fiul lui Miron, la Nicolae Costin, care nu pregetă a înmulți referințele, citînd pe Omer, pe Thales, pe Heraclit, pe Empedocle, pe Epicur, pe Democrit, pe Tucidide, pe Diogene Laerțiu, pe Pitagora, pe Platon, pe Xenofon, pe Plinius și pe mulți alții. Tot atît de întinsă, și desigur mai solidă, a fost erudiția lui Cantemir, scriitor de limbă latină, membru al Academiei din Berlin. Erudiția se asociază la acești primi umaniști romîni cu mijloace

împrumutate aceleiaşi sfere literare. Astfel, mărginindu-mă numai la cazul lui Miron Costin, el dă în aşa-zisa *Poemă polonă* a sa, pe care noi o citim astăzi în traducere romînească în proză a lui Haşdeu, o compunere literară după toate normele poeticei umanistice, cu invocarea de rigoare şi cu aluzii clare la iniţierea umanistică a sa şi a altora din jurul său: „Cînt ţara-mi înlăcrămată şi pe bieţii locuitori ai ţării Moldovei . . . Muză sarmată! Iartă-mă că nu pot îndestula cum se cuvine cerinţele fiilor tăi prea frumos educaţi, dragii tăi cei alintaţi pentru care, deşi i-ai hrănit la sînul tău, ai mai adus cu multă cheltuială şi doice, chemînd pe zeiţele îndepărtate din Helicon şi cîte cîntăreţe sînt în jurul Helespontului, precum şi Aretuzele şi Pieridele, fecioarele din părţile Siciliei şi n-aţi lipsit nici voi, Diane din Asiria. Dar pe când aceste zeităţi zburau deasupra ţării Moldovei spre regatul slăvit şi liber, pe mine mă îndurerau nemaiauzite scene de tiranie neroniană, prădăciuni, cruzimi de nepovestit". Poemul istoric este desigur o specie literară umanistică, pe care, înaintea lui Costin, au ilustrat-o în apus Torquato Tasso în *Gerusalemme liberata* şi Camoëns în *Os Lusiades.*

Nu poate fi vorba în această scurtă contribuţie, care îşi propune numai să semnaleze o problemă, să grupez toate ecourile de cultură umanistică în operele scriitorilor romîni din secolul al XVII-lea şi al XVIII-lea, printre care învăţaţii şi poeţii ardeleni ai acestui din urmă secol vor aduce un însemnat aport. Aceste ecouri sînt foarte numeroase. Dacă parcurgem chiar numai dedicaţiile, prefeţele sau epilogurile însoţitoare ale scrierilor cu cuprins de cele mai multe ori religios, publicate de Bianu şi Hodoş în volumele *Bibliografiei romîneşti vechi*, putem constata desele referinţe de cultură antică, doveditoare ale unui incontestabil nivel de cultură umanistă la toţi oamenii învăţaţi ai secolelor amintite. După cum şi în restul Europei, poezia şi filozofia grecilor şi romanilor intrau cu o parte foarte însemnată în formula de cultură a tuturor oamenilor instruiţi, începînd cu secolele Renaşterii, tot aşa şi la romîni, din momentul în care valul umanistic îi atinge, înţelepţii, poeţii şi istoricii lumii vechi sînt bine cunoscuţi. Învăţătura vechimii a găsit şi o cale de propagare în masele cele mai întinse ale cititorilor din popor prin *Floarea darurilor*, o culegere de maxime şi pilde scoase din *Biblie*, din părinţii bisericii, dar şi din autorii greci şi romani, totul alcătuind o traducere a renumitului florilegiu italian de la sfîrşitul evului mediu *Fiore di virtù*. Acelaşi rol de propagare a înţelepciunii antice în masele populare l-au jucat, în veacul al XVIII-lea, pe lîngă *Floarea darurilor*, aşa-zisele *Pilde filosofeşti*, traduse din greceşte.

Deşi receptarea culturii antice şi iniţiere umanistică au existat fără îndoială, la scriitorii romîni începînd din secolul al XVII-lea, aceşti germeni nu s-au dezvoltat însă într-o literatură artistică sau într-o mişcare filozofică sau ştiinţifică asemănătoare ca însemnătate şi întindere cu acele ale Europei apusene şi centrale în epoca Renaşterii. Motivul acestui fenomen stă în faptul că Renaşterea, ca mişcare literară, filozofică şi ştiinţifică, a fost, oriunde s-a produs şi a luat forme dezvoltate, o manifestare a burgheziei, afirmate împotriva feudalităţii înaintaşe, a scolasticii, a formelor universaliste de viaţă şi cultură, a dogmatismului religios şi a concepţiilor transcendentaliste, a alegorismului şi hieratismului în artă, pentru gîndirea liberă şi spiritul critic, pentru individualism şi formele naţionale de viaţă, pentru concepţiile imanentiste, pentru realismul în artă. În ţările romîne lipseau însă toate condiţiile care au permis înflorirea Renaşterii în alte părţi. Secolul al XVII-lea şi al XVIII-lea au fost pentru noi puternice epoci feudale; burghezia n-a putut lua la noi, în acest răstimp, dezvoltarea care să-i permită organizarea unei culturi noi de tipul Renaşterii, cores-

punzătoare năzuințelor ei. Din această pricină, cultura romînă în veacurile amintite a cunoscut fenomenul receptării antichității, dar nu i-a dat acesteia consecințele literare și filozofice pe care același fenomen l-a produs în occidentul și centrul Europei.

Lipsa unei literaturi umanistice, asemănătoare într-un fel oarecare cu literaturile restului Romaniei în epoca umanismului și a Renașterii, a fost un fapt plin de consecințe pentru întreaga dezvoltare mai nouă a literaturii romîne. Lipsindu-ne o literatură alimentată din surse savante și de caracter livresc, cum a fost cazul pentru literatura italiană, franceză și spaniolă după ieșirea din evul-mediu, literatura romînă în epoca înfloririi ei mai noi n-a pierdut niciodată contactul cu creația populară, pe care, de fapt, ea o continuă în operele tuturor marilor ei scriitori. A lipsit din literatura noastră acel mediu izolator, erudit, acea barieră care separă la atîți scriitori moderni ai Romaniei occidentale, creația cultă de creația populară. La noi, împrejurarea aceasta nu s-a produs și de aceea toți marii scriitori romîni ai veculului al XIX-lea și de mai tîrziu, Alecsandri și Emin cu, Creangă și Slavici, Caragiale, Vlahuță și Delavrancea, Sadoveanu și Arghez , manifestă prin limbă, prin tematică, prin multe procedee literare, prin concepția de viață și prin tendințe un incontestabil caracter popular. Caracterul popular al literaturii romîne moderne, creșterea ei organică din folclor este una din însușirile ei cele mai izbitoare. Această însușire se explică prin întreaga dezvoltare anterioară a literaturii romîne, din care a lipsit o literatură de inspirație savantă, cum Renașterea a produs în alte țări, cu rezultate care au fost simțite pînă tîrziu.

EMINESCU ŞI SHAKESPEARE*

Zi a primăverii tinere, acolo, în nord, mai plăpîndă încă decît sub cerul nostru! La 23 aprilie, a anului 1564, spun unii că s-a născut Shakespeare. S-au împlinit de atunci 390 de ani. Nu este un număr rotund de ani, care să dea toată greutatea unei comemorări. Mai lipseşte un deceniu pînă să se împlinească patru secole. Piatra mormîntală de la Stratford indică tot ziua de 23 aprilie, a anului 1616, ca fiind aceea a morţii „marelui Brit", cum îl numeşte Eminescu în *Geniu pustiu.* Au trecut din acea zi 338 ani. Fragmente de timp, mai scurte sau mai lungi decît acelea obişnuite răgazului unei aniversări! Dar de cînd primejdia războaielor hidoase ameninţă bunurile cele mai scumpe ale culturii, ne place să folosim orice prilej pentru a ne aminti de marile figuri ale trecutului, acele care au clădit pe om şi i-au dat adaosuri de motive pentru a iubi viaţa şi lumea.

Cîte nu s-au spus, cîte nu se pot spune despre Shakespeare! Vreau astăzi să-l privim cu ochii lui Eminescu. Umbra lui Shakespeare şi a creaţiei lui trece de mai multe ori prin poeziile, prin criticile lui Eminescu. Împăratul izgonit de revolta poporului, în *Împărat şi proletar*, este „moşneagul rege Lear". În *Icoană şi privaz*, recitit acum în ediţia *Postumelor*, publicată de Perpessicius, poetul mărturiseşte în faţa iubitei:

„Şi eu simt acest farmec şi-n sufletu-mi admir
Cum admira cu ochii cei mari odat'Shakespeare".

În articolul *Teatrul romînesc şi repertoriul lui*, din „Familia", Eminescu îl numeşte pe Shakespeare „geniala acvilă a nordului". Un contemporan, Ben Johnson, poetul şi primul editor al operelor lui complete, îl numise „dulcea lebădă de pe Avon". Eminescu este la curent cu controversa, lăsată moştenire de Voltaire, asupra abaterilor shakespeariene de la regulile clasice ale tragediei. Shakespeare nu s-a supus „regulilor", dramele lui n-au respectat „unităţile"? „Într-adevăr — scrie Eminescu — cînd iei în mînă opurile sale, care se par aşa de rupte, aşa de fără legătură în sine, ţi se pare că nu e nimica mai uşor decît a scrie ca el, ba poate a-l şi întrece chiar prin regularitate. Însă poate că n-a existat autor tragic, care să fi domnit cu mai multă siguritate asupra materiei sale, care să fi ţesut cu mai multă conştiinţă

* Studiu scris în 1954.

toate firele operei sale, ca tocmai Shakespcare; căci ruptura sa c numai părută, şi unui ochi mai clar i se arată îndată unitatea cea plină de simbolism şi de profunditate, care domneşte în creaţiunile acestui geniu puternic". Într-o altă însemnare din „Curierul de Iaşi", Eminescu laudă dramele lui Shakespearc ca şi comediile lui Moliere, „pentru că se vor putea reprezenta şi peste mii de ani şi vor fi ascultate cu acelaşi interes, căci pasiunile omeneşti vor rămînea mereu aceleaşi".

Din aceste drame începe el într-un rînd traducerea lui *Timon din Atena*, rămasă ca un scurt fragment în manuscrise (G. Călinescu, *Opera lui M. Eminescu*, IV, 313). Dar, în afară de aceste ecouri şi de altele pe care un cercetător conştiincios le-ar putea inventaria, ediţia lui Perpessicius mai aduce o poezie care cuprinde în partea ei cea mai întinsă un elogiu al lui Shakespeare, plin de notele unei caracterizări calde şi adînci, cum literatura noastră nu mai cunoaşte un altul. Este vorba de poezia *Cărţile*, uimitoare oglindire a geniului celui mai mare poet englez în geniul celui mai mare poet romîn.

Poezia aceasta este în esenţa ei un madrigal, o improvizaţie spirituală spre lauda iubitei. Poetul declară că ar fi sorbit din trei izvoare ale simţirii şi înţelepciunii: Shakespeare mai întîi. Apoi înţeleptul care „a dezlegat problema morţii", pe care nu-l numeşte, dar pe care-l ghicim: este vorba de Schopenhauer, mult citit de Eminescu în epoca lui vieneză. A treia carte vie a ştiinţei poetului este iubita însăşi. Bucata, desfăşurată pînă acum în ton sărbătoresc şi august, se termină cu graţioasa şi glumeaţa aluzie erotică. Dar cum partea cea mai întinsă a poeziei este consacrată lui Shakespeare, cititorul întîrzie aici mai mult şi reţine mai cu seamă elogiul shakespearian.

Este interesant a examina pe rînd epitetele cu care Eminescu asociază numele lui Shapeskeare. Se întregeşte astfel portretul literar cel mai ademenitor. Marele poet englez este, pentru apologistul lui romîn, un martor al intimităţii sale, „un prieten blînd al sufletului (său)". Tot astfel tînărul Goethe, în discursul pronunţat în cinstea lui Shakespeare, în 1772, la Frankfurt, dă expresie sentimentului său, mărturisind: „Shakespeare, prietene, dacă ai mai fi printre noi, n-aş putea trăi nicăieri în altă parte decît în preajma ta. Cît de bucuros aş fi să joc rolul secundar al unui Pylade, dacă tu ai fi un Oreste". Ca toţi criticii lui Shakespeare, de cînd romanticii au făcut mai întîi observaţia, Eminescu găseşte că este surprinzătoare, în drama acestuia, întinsa curbă a inspiraţiei sale, alternarea contrastelor, a tragicului şi a liricului, a vehemenţei şi a dulceţii. Glasul lui este şi „furtună" şi „lin"; el este şi „crud" şi „moale". Acest din urmă epitet apărut sub pana lui Eminescu cheamă o amintire clasică, cum sînt atîtea în poezia lui. „Moale" în înţelesul de graţios, sensibil, duios, este un cuvînt întrebuinţat o dată de Horaţiu, vorbind despre Virgiliu, poetul idilic, în celebrele versuri ale *Satirelor* (I, 10, 44—5): „*molle atque facetum Vergilio adnuerunt gaudentes rure Camenae* (muzele bucuroase de ogor i-au dăruit lui Virgiliu graţie duioasă şi eleganţă)". În acelaşi fel va vorbi Puşkin, în nota consacrată dramei *Romeo şi Julieta*, despre „graţia lui Shakespeare". Acesta va fi lăudat pentru puterea lui de a intra în formele cele mai variate ale vieţii, pentru marea lui aptitudine de a crea oameni şi situaţii, apoi pentru întinsa experienţă concentrată în dramele lui: „Înveţi ce-un cv nu poate să te-nveţe". Dar Shakespeare este pentru Eminescu mai mult. El îi comunică poetului nostru nu numai ştiinţa despre oameni, dar şi facultatea sporită de a simţi şi înţelege. Shakespeare îl înzestrează cu noi sentimente şi cu noi priviri îndreptate către lume. Shakespeare este educatorul lui. Acelaşi este înţelesul mărturisirii lui Goethe, în discursul din 1772:

„Am simţit în chipul cel mai viu cum existenţa mea se extinde infinit; totul deveni pentru mine nou, necunoscut şi lumina neobişnuită primită de la el îmi făcea ochii să lăcrimeze". Umanitatea lui Shakespeare este dintre cele mai pilduitoare. Chiar greşelile lui îi sînt dragi. Şi poetul nostru vede în poetul englez un model şi o ţintă a aspiraţiei lui.

N-avem încă o istorie a felului în care Shakespeare a fost înţeles şi preţuit din momentul în care renumele lui începe să se răspîndească pe continent, adică din secolul al XVIII-lea. S-a admirat în el cînd genialitatea lui sfărîmătoare de reguli, acea spontaneitate care a zguduit sistemul clasic francez, cînd puterea, deopotrivă cu a naturii, de a crea oameni, cînd dramatismul lui bogat în contraste, cînd lirismul lui, în care oricine găseşte un confident al intimităţii sale, cînd înţelepciunea şi profunda lui cunoaştere a omului, cînd umanitatea lui atît de bogată. Shakespeare n-a fost numai admirat, dar şi iubit. A existat cultul romantic al lui Shakespeare şi Eminescu a fost unul din închinătorii acestui cult. Pe de altă parte, portretul eminescian al lui Shakespeare întruneşte toate amintitele note, răspîndite în mărturiile adunate vreme de două sute de ani. El aduce şi recunoaşterea uneia din cele mai însemnate înrîuriri care s-au exercitat asupra sa şi constituie, din acest punct de vedere, un preţios şi puţin cunoscut document al istoriei literare.

MADÁCH ȘI EMINESCU*

Cercetătorii relaţiilor dintre diferitele literaturi naţionale vor găsi folositoare, în studiul operelor trecutului, dovada legăturilor dintre popoarele lor într-un anumit moment al istoriei, ca şi mărturia drumului lor comun spre viitor. Acest program e realizat de comparatişti, înainte de toate, în cercetarea izvoarelor literare. Trebuie să spun, cu toată sinceritatea, că o astfel de cercetare a fost destul de neglijată în ştiinţa literară romînească, mai cu seamă cînd e vorba de scriitorii care au trăit în ambianţa culturii maghiare. Să sperăm că viitorul va acorda o preocupare mai constantă acestui fel de studii, prin care cunoașterea genezei operelor şi a biografiei intelectuale a autorilor ar putea face progrese însemnate. Un alt scop al literaturii comparate este acela de a stabili propagarea unei reputaţii literare străine într-o literatură naţională. În acest domeniu nu ne aflăm la primii paşi, deoarece în serviciile bibliografice ale Bibliotecii Academiei R.P.R. s-a întocmit mai demult, printr-o minuţioasă şi foarte atentă despuiere a tuturor izvoarelor, tabelul cronologic al traducerilor realizate din operele mai multor autori iluștri, ca şi acela al articolelor sau studiilor ce le-au fost consacrate. O astfel de bibliografie s-a stabilit, între altele, pentru operele lui Petöfi. Această bibliografie va fi curînd publicată, dar cei ce au consultat-o pînă acum la Biblioteca Academiei au putut constata, nu numai că primele traduceri ale operelor lui Petofi au fost făcute pe cînd autorul trăia încă, dar că ele s-au înmulţit considerabil în cursul generaţiilor următoare şi sînt datorate, de cele mai multe ori, celor mai buni poeţi ai timpului lor. Sîntem, aşadar, îndreptăţiţi să spunem că, printre autorii străini, Petofi a fost unul din cei mai bine cunoscuţi şi preţuiţi.

Ajung, în fine, să formulez cea de-a treia sarcină a studiilor comparatiste: aceea de a stabili paralelisme între două sau mai multe literaturi. Ce înseamnă un paralelism literar? Înseamnă similitudinea unei situaţii literare cu o alta aparţinînd unei literaturi străine şi care se explică nu totdeauna printr-un izvor literar, dar în tot cazul prin analogia condiţiilor sociale, intelectuale și morale care au generat-o. Cu alte cuvinte, un paralelism marchează, între două situaţii literare, o afinitate

* Comunicare citită la Inst. de Literatură al Acad. maghiare de Ştiinţe, Budapesta, aprilie, 1962.

mai profundă decît cea care decurge din existenţa unui izvor. Căci, utilizarea unui izvor poate fi, la urma urmei, efectul unei întîmplări, în vreme ce paralelismul înrudeşte pe autori sau operele lor, prin asemănarea dintre condiţiile creaţiei artistice. A fost o vreme, într-o fază mai veche a disciplinei noastre, cînd istoria comparată a literaturilor nu se ocupa decît de cercetarea izvoarelor străine ale operelor literare naţionale. Era epoca pozitivismului istoric care, în literatura comparată, ca şi în celelalte ramuri ale istoriei, nu-şi propunea alt scop decît stabilirea unor raporturi de succesiune între fapte. Cu această preocupare se neglija însă cercetarea motivelor acestei succesiuni, găsirea factorului mai profund, în stare s-o explice. Trebuie să adaug că această carenţă a studiilor comparatiste a putut fi depăşită în ţările socialiste unde cercetarea cauzelor fenomenului literar n-a mai fost neglijată. Voi adăuga de asemenea că, în aceste ţări, problema paralelismelor literare ni se pare mai interesantă decît aceea a descoperirii izvoarelor, de care s-a abuzat în faza anterioară a cercetării. Ceea ce vreau deci să stabilesc, în această comunicare, este existenţa unui paralelism între Madách şi Eminescu, între două din operele lor cele mai remarcabile, *Tragedia omului* a primului şi *Memento mori* a celui de-al doilea.

Tragedia omului a lui Madách este anterioară cu zece ani poemului lui Eminescu; începută de autorul ei încă în 1859, ea a fost adusă la cunoştinţa publicului în 1861, pe cînd Eminescu s-a consacrat redactării poemului său abia în anii 1871—1872. Eminescu ar fi putut, aşadar, cunoaşte marele poem dramatic al lui Madách cel puţin din auzite, succesul acestuia stabilindu-se încă de la apariţie. În timpul şederii sale în Transilvania, poate că numele lui Madách a fost pronunţat în faţa lui Eminescu şi poate că cineva i-a povestit subiectul acestei opere. De altminteri, o primă traducere în limba germană a poemului lui Madách a fost făcută în 1865 de Alexander Dietze şi poate că Eminescu a citit-o cîţiva ani mai tîrziu, la Viena sau Berlin. Ne lipseşte, totuşi, dovada materială a cunoaşterii directe, de către Eminescu, a poemului lui Madách. În lipsa acestei dovezi, asemănarea atît de izbitoare între *Tragedia omului* şi *Memento mori* rămîne pentru noi un simplu paralelism literar, şi, ca atare, cu atît mai interesant de pus în lumină şi explicat.

Ceea ce leagă, între ele, operele de care vorbim este, înainte de toate, faptul că amîndouă sînt mari fresce ale istoriei omenirii. Acest gen de poeme are un trecut foarte îndepărtat. Încă din antichitate, Hesiod dăduse *Theogoniei* sale un sens etiologic, urmărind adică să explice prin genealogia zeilor starea societăţii omeneşti, aşa cum putea fi observată în cetăţile greceşti. Ideea de a evoca devenirea societăţilor omeneşti a proliferat mai tîrziu la poeţi, filozofi şi teologi. Lucreţiu, Virgiliu, Ovid şi Augustin, în antichitate; Bossuet, Milton, Voltaire, Pope, Rousseau şi Herder, în epoca modernă, au propus, fiecare la rîndul său, imaginea devenirii umane, aşa cum reieşa din progresul reflecţiei şi cunoaşterii istorice, obţinut de cercetătorii timpului lor. Aceeaşi temă a fost apoi reluată de romantici, dar, în vreme ce în secolele anterioare, în secolul iluminismului, la Pope, la Rousseau şi deseori la Voltaire, se vorbea cu predilecţie despre o umanitate concepută ca o entitate omogenă, purtătoare a progresului general, la romantici baza concretă şi mediul viu al devenirii şi progresului omenirii au fost găsite în popoare şi în luptele pe care acestea le-au avut de susţinut. Această schimbare de perspectivă este îndeosebi vizibilă în *Legenda secolelor* de Victor Hugo, unde mersul general al omului, de la visurile confuze ale începuturilor, prin lungul şir al rătăcirilor, cruzimilor şi dîrzeniei lui, pînă la cucerirea universului şi a libertăţii, nu mai este opera unei entităţi abstracte,

ci a popoarelor vii, aşa cum le-a făurit istoria. Înţelegerea istorică a devenirii umane, substituită speculaţiei filozofice a iluminismului, este unul dintre marile rezultate ale gîndirii romantice. Madách şi Eminescu şi-au însuşit acest rezultat. *Tragedia Omului* şi *Memento mori* sînt, amîndouă, poeme ale omenirii văzute prin speranţele, înfrîngerile şi luptele popoarelor. Ceea ce le-a inspirat este viziunea istorică a omului. Filozofia romantică a istoriei constituie unul din elementele bazei lor ideologice.

Cît priveşte poemul lui Madách, el aparţine, totodată, şi unei alte serii tematice. La începuturile acestei serii se află *Faust* de Goethe. Ca şi în drama lui Goethe, omul caută, în poemul lui Madách, mîntuirea, soluţia posibilă pentru ori ce existenţă umană. Soluţia aceasta nu trebuie oare întrezărită în cucerirea libertăţii pentru toţi oamenii? Hegel indicase această cucerire drept scopul însuşi al istoriei. „Istoria universală este progresul în conştiinţa libertăţii“ scrisese Hegel în ale sale *Lecţii asupra filozofiei istoriei.* În marile imperii ale Orientului numai suveranul era liber. Unii cetăţeni au devenit liberi în democraţiile greceşti. La popoarele moderne, însă, o dată cu apariţia creştinismului care propovăduia oamenilor natura divină a sufletului lor, toţi oamenii au căpătat libertatea, cel puţin în felul în care au ajuns să se conceapă pe ei înşişi. Se cunoaşte împotrivirea lui Schopenhauer faţă de finalismul istoric al lui Hegel, ca şi faţă de orice încercare de a da o justificare raţională conţinutului dinamic al istoriei. Pentru Schopenhauer istoria este o cunoaştere, dar nu o ştiinţă, deoarece nu izbuteşte să stabilească decît faptul individual şi niciodată generalul, unicul scop al cunoaşterii filozofice. Filozofia hegeliană a istoriei n-ar fi, aşadar, pentru Schopenhauer, decît o înşelăciune. Fondul, elementul esenţial al istoriei nu este niciodată, pentru filozoful pesimismului, un factor raţional care ajunge la cunoaşterea de sine şi, prin aceasta, la realizarea naturii lui intime. Rezultă, de aici, că oricare ar fi varietatea evenimentelor în istorie, ele au totdeauna aceeaşi semnificaţie. „Deviza generală a istoriei — ne spune Schopenhauer — ar trebui să fie: *eadem, sed aliter*“. Viaţa istorică să nu fie, oare, decît o agitaţie sterilă, asemănătoare visului? „Ceea ce povesteşte istoria, mai adaugă Schopenhauer (*Die Welt als Wille und Vorstellung*, II, III, 28) nu este, în realitate, decît lungul vis, coşmarul, greu şi confuz, al omenirii“.

Este o concepţie pe care Emerich Madách, mare cunoscător al filozofiei idealiste germane, şi-a însuşit-o, prezentînd aventura istorică a omului, a lui Adam, drept arătarea unui vis. Dar această temă schopenhaueriană se combină, la Madách, cu o alta, provenind din *Faust* al lui Goethe. Ca şi *Faust*, drama lui Madách începe cu un prolog în cer. Dumnezeu se odihneşte în splendoarea creaţiei sale, ascultînd cîntecul îngerilor. Lucifer îi cere partea ce i s-ar cuveni din posesiunea lumii. Dumnezeu îi cedează arborele ştiinţei şi arborele vieţii, în Paradis, unde primele fiinţe omeneşti trăiesc într-o stare de beatitudine. Se produce ispitirea lui Adam şi a Evei, şi primul cuplu uman este izgonit din Paradis. Poemul lui Madách începe aşadar printr-un episod biblic, ca şi în *Paradisul pierdut* al lui Milton, în *Legenda secolelor* a lui Hugo. Adam şi Eva vor rămîne, de aici înainte, principalele personaje ale dramei chiar dacă revin în tablourile succesive sub înfăţişări deosebite. Aceasta va deveni schema literară folosită mai tîrziu de Liviu Rebreanu în romanul său arheologic şi istoric *Adam şi Eva*, a cărui dependenţă faţă de modelul fixat de Madách nu poate fi contestată.

Locuind pe pămînt, în afara Paradisului, Adam şi Eva trăiesc, muncindu-l. Adam înfige ţăruşii unui gard, devenind primul proprietar individual, ca şi omul lui Rousseau, cînd părăseşte starea naturală. Eva cultivă viţa de vie. Lucifer le dez-

văluie „invizibila pînză de păianjen" a forţelor naturii. Adam însă ar voi să cunoască soarta pe care viitorul o rezervă oamenilor. Atunci Lucifer cufundă pe primul om şi pe prima femeie într-un somn adînc. Visul istoriei, de care vorbise Schopenhauer, începe pentru primii oameni, iar poemul, în ansamblul lui, devine o succesiune de scene visate. Adam se vede, mai întîi, ca unul din faraonii Egiptului. Milioane de oameni trudesc pentru ca unul singur să poată trăi în conştiinţa forţei lui nelimitate. Dar Adam, dominat de melancolia forţei lui, aspiră la libertatea tuturor oamenilor. Tabloul următor îl face să trăiască în democraţia ateniană, unde se regăseşte în persoana lui Miltiade, învingătorul perşilor. Demagogii aţîţă mulţimile împotrivă-i. Adam trăieşte amărăciunea ingratitudinii arătată de poporul pe care-l visase liber. Îi cere lui Lucifer să-l ducă spre alte ţărmuri. Se regăseşte în Roma imperială, ca Sergiolus, şi ia parte la o orgie, în toiul căreia apare apostolul Pavel ca să predice asceza creştină, era nouă anunţată de năvălirea tinerelor popoare barbare şi abolirea sclaviei, într-o fraternitate universală. Să fi ajuns istoria la termenul ei final? În Bizanţ, Adam apare ca unul dintre cruciaţi, ca Tancred. Creştinismul a devenit, la rîndul său, intolerant, şi spiritul uman degenerează în nerodnică dispută teologică. Adam ar dori să trăiască într-un mediu de indiferenţă spirituală şi îl găseşte pe acesta la curtea împăratului german, la Praga, unde se reincarnează în persoana astronomului Kepler, meditînd la marile cuceriri ale inteligenţei. E obligat să recunoască, totuşi, că ştiinţa nu poate aduce omenirii fericirea. Lucifer îl face să bea o licoare soporifică şi un alt vis se îngemănează cu primul vis al lui Adam. El aude accentele Marsilliezei şi se regăseşte, ca Danton, în Piaţa Grève, la Paris. Lucifer e călăul. Dar cînd intervine pentru a salva viaţa unui tînăr marchiz şi a surorii sale, amîndoi pe punctul de a urca pe eşafod, Danton devine la rîndul lui victima furiei populare. Scena următoare se petrece la Londra, sub regimul libertăţilor burgheze. E domnia afacerilor. Totul e de vînzare. Libertatea a devenit libera concurenţă, iar masele omeneşti au alunecat într-o nouă sclavie. În această clipă, Adam are viziunea socialismului, pe care nu şi-l imaginează, însă, decît sub forma falansterului fourierist. Societatea a devenit o cazarmă; arta şi poezia au dispărut. S-a instaurat domnia cenuşie a utilitarismului. Urcat pe aripile lui Lucifer, Adam întreprinde un zbor cosmic, asemănător aceluia al lui Cain din poemul lui Byron. Adam e îngrozit şi, reîntors pe pămînt, îl regăseşte în întregime îngheţat. A început iarna veşnică. Soarele luceşte ca un disc lipsit de căldură. Civilizaţia omenească a dispărut. Ultimii locuitori ai pămîntului, eschimoşii, îşi tîrăsc paşii pe suprafaţa pustiită a planetei îmbătrînite. Adam se trezeşte atunci din visul îngrozitor al istoriei. La ce i-ar mai putea servi peregrinările pe care i le rezervă viitorul? Ar dori să sfîrşească cu viaţa şi aruncă o sfidare divinităţii. Dar Eva simte că va fi mamă şi, în conştiinţa lui Adam, se trezesc îndatoririle unui părinte. Dumnezeu îl învaţă crezul muncii umane, în căldura dragostei pentru femeie, a cărei misiune este să sprijine lupta bărbatului. „Omule, spune Dumnezeu, luptă şi crede!". Optimismul omului este, aşadar, invincibil, şi progresul lui nu cunoaşte sfîrşit. Ideea infinitului, intrată în imaginea universului prin operele astronomilor Renaşterii, a pătruns, de asemenea, în lumea morală, ca îndemn către acţiunea fără de răgaz, dirijată spre un scop veşnic amînat, dar niciodată abolit. Madách este unul din poeţii acestei teme. Nutrindu-se din filozofia idealistă, redevabil interpretării romantice a istoriei, poemul lui Madách, produs magnific al unei fantezii vizionare şi deosebit de reprezentativ pentru curentele de idei ale epocii sale, este una dintre cele mai remarcabile opere create de romantismul european în ultima lui perioadă. Această operă este bine cunoscută şi apre-

ciată de cititorii romîni, care au luat cunoştinţă de ea în frumoasa traducere a lui Octavian Goga.

Am atras atenţia asupra legăturilor tematice care înrudesc, într-un mod destul de izbitor, *Memento mori* al lui Eminescu cu poemul lui Madách. Una din sursele literare folosite de Eminescu a jucat, de asemenea, aşa cum s-a văzut mai sus, un rol destul de important în orientarea ideologică, ca şi în alcătuirea schemei literare folosite de marele poet ungur. Profunda identitate a tuturor evenimentelor istorice, concepute ca fenomene ale voinţei de a trăi, izvor al tuturor relelor pe acest pămînt, este o idee schopenhaueriană, pe care Eminescu a exprimat-o în mai multe rînduri în poeziile sale. Este de asemenea una din temele din *Memento mori*, notată chiar la începutul poemului: „De văd răul sau de nu-l văd, el pe lume tot rămîne". Dar această temă schopenhaueriană a suferit, la Eminescu, contagiunea alteia, mult mai veche, şi care a cunoscut o mare favoare în literatura romînă. E tema instabilităţii soartei, şi a ruinelor.

Printre operele cele mai iubite de romîni, mai cu seamă în fazele vechi ale istoriei lor literare, au fost *cronografele*, opere circulînd în manuscris şi dobîndind, datorită largei lor difuzări, caracterele specifice cărţilor populare. Eminescu, mare amator de manuscrise vechi şi bun cunoscător al vechii literaturi a romînilor, a citit, de timpuriu, cronografele, şi poseda cîteva în biblioteca sa, cum o dovedeşte împrejurarea că a comunicat un astfel de manuscris, datînd din veacul al XVIII-lea, filologului Moses Gaster, care notează faptul în al doilea volum al *Crestomaţiei* sale. Poate că în vechile cronografe a găsit Eminescu ideea de a evoca succesiunea imperiilor şi a împăraţilor înghiţiţi de prăpastia istoriei. Această ultimă temă, însă, aceea a nestatorniciei soartei — *fortuna labilis* — după ce a fost utilizată de poeţii antici şi ai evului mediu, apare, în veacul al XVII-lea, la Miron Costin, în al său poem despre *Viaţa omenirii*, a cărui lamentaţie asupra caracterului trecător al oricărei glorii umane este deseori citată:

„Unde-s ai lumii stăpîni? unde este Xerxis?
Alexandru Machedonu? unde-i Artaxerxis?
Augustu, Pompei şi Chezaru, ei au luat lume,
Pre toţi i-au stins vremea, ca pre nişte spume.
Fost-au Ţiros împărat, vestit cu războaie,
Cu avere preste toţi plecîndu-şi sub voie
Pre Perşi, Chaldei, Tătarii şi Asia toată,
Caută la ce l-au adus norocul cu roată!
Prinsu-l-au o femeiă, i-au pus capu în sînge:
„Satură-te de moarte, Ţiros, şi te stînge".

Lamentaţia asupra nestatorniciei soartei omeneşti, dovedită prin dispariţia mai marilor lumii, devine un motiv literar deseori reluat de scriitorii romîni. Dimitrie Cantemir îl foloseşte încă o dată la sfîrşitul secolului al XVII-lea în al său *Divanul sau gîlceava înţeleptului cu lumea*. De data aceasta vorbeşte un prinţ: „O, lume! Ştiu că fost-au atîţia alţii, mult mai puternici decît mine, dar ce-au devenit oare? Unde sînt celebrii, admirabilii şi glorioşii împăraţi ai Perşilor? Unde-s Kyros şi Cresus? Unde Xerxes şi Artaxerxes? Unde-s cei ce se socoteau asemănători zeilor şi cu atît mai puternici decît toţi oamenii acestei lumi încît vroiau să stăpînească valurile şi furtunile, poruncind trupelor lor să biciuiască marea şi s-o ferece în lanţuri

ca să-i smulgă podul pe care îl construiseră în faţa Chersonesului?" Cantemir regretă apoi dispariţia unor alte căpetenii ale lumii, cum erau Constantin şi Justinian, cei doi Theodosie, Vasile Macedoneanul şi fiul lui, Leon Sophas, toţi acei stăpînitori ai Bizanţului către care se îndrepta fervoarea lui, ca faţă de tot atîţia precursori şi strămoşi spirituali.

Nu pot reconstitui, aici, întreaga istorie a motivului *fortuna labilis* în vechea literatură romînă. El a fost, aşa cum am mai spus, deseori reluat şi, apărînd încă o dată în *Memento mori*, putem spune că Eminescu valorifică, în poemul său, o sursă internă. Această sursă a întîlnit, la rîndul ei, motivul înrudit al ruinelor, pus în circulaţie de *Ruinele* lui Volney, traduse şi citite de romîni îndată după apariţia lor, la finele secolului al XVIII-lea. De data aceasta nu dispariţia căpeteniilor acestei lumi este deplînsă de filozof, ci a operelor lor, a marilor civilizaţii ale trecutului. „Ah, ce-au devenit atîtea strălucite creaţii ale mîinilor omului? exclamă Volney. Unde sînt meterezele Ninivei, palatele din Persepolis, templele din Balbeck şi Ierusalim? Unde sînt flotele Tyrului, şantierele din Arad, atelierele din Sydon, cu mulţimea lor de mateloţi, de piloţi, de negustori şi de soldaţi? . . . Templele s-au prăbuşit, palatele s-au surpat, porturile s-au înnămolit, oraşele au fost distruse, iar pămîntul, golit de locuitori, nu mai este decît un loc pustiu, presărat cu morminte . . .". Tema ruinelor s-a bucurat de o mare popularitate în rîndurile poeţilor romîni ai veacului al XIX-lea. O găsim deopotrivă, la Cîrlova, Grigore Alexandrescu, Bolintineanu, Eliade Rădulescu, Creţeanu şi alţii. Aceştia au fost studiaţi de către Ramiro Ortiz, în frumosul său studiu *Fortuna labilis* (Bucureşti, 1927) (în limba italiană). Ortiz nu arată însă că *Memento mori* aparţine aceleiaşi serii, cu toate că poemul lui Eminescu a fost publicat încă din 1903 de Ilarie Chendi (*Preludii*, ed. I, 1903, ed. II, 1905). Această apartenenţă nu poate fi totuşi tăgăduită. Poemul lui Eminescu este produsul unei încrucişări între motivul *fortuna labilis* şi motivul subsecvent acestuia, motivul *ruinelor*.

Poetul începe evocînd lumea istoriei ca pe o lume de vis, unde îşi găseşte refugiul. În istorie însă răul e constant, şi tablourile pe care se pregăteşte să le înfăţişeze o vor dovedi-o. Iată-l, mai întîi, pe negrul nomad şi idolatru, mînuind un ciocan de piatră. Babilonul, cu grădinile sale suspendate, orgiile lui Sardanapal alcătuiesc cel de-al doilea tablou. Ce au devenit magnificele cetăţi de odinioară? Nomadul de azi nu ştie nici măcar unde se afla vechea Ninive. Tabloul următor este consacrat Egiptului, şi acesta e singurul pe care Eminescu l-a publicat în timpul vieţii lui. În splendoarea naturii, în tumultul vieţii, Egiptul a clădit o civilizaţie consacrată morţii. Palestina antică este un peisaj răcoros şi idilic. David îşi frînge harpa şi imploră mila lui Dumnezeu. Solomon înalţă imnuri suveranului ceresc şi cîntă dragostea pămîntească. Dar totul se prăbuşeşte, o dată cu templul din Ierusalim. Evreii s-au răspîndit pe întreg pămîntul. Episodul consacrat Greciei ne arată frumuseţea surîzătoare a peisajului, o natură însufleţită de genii asemănătoare fiinţelor umane. Filozoful, ros de îndoieli, se consolează cu frumuseţile artei. Orfeu cîntă, iar natura se supune forţei vrăjite a lirei sale. Iată Roma, arătîndu-se omenirii uimite. Împăraţii trec, urmaţi de cortegiile lor triumfale. Neron dă foc cetăţii eterne, ca să se bucure de spectacolul incendiului. Dacia, căreia poetul îi consacră cea mai mare parte a poemului, îşi arată frumuseţea piscurilor semeţe. Un popor, aproape încă de natură, trăieşte în puritatea primelor ere ale umanităţii. Zeii lui sînt cei ai panteonului nordic, nu numai Zamolxis, dar şi Odin şi Freia. Iată legiunile romane, apropiindu-se cu acvilele lor, înaintînd pe podul construit de Apolodor. Traian o caută

pe tînăra Dochia, refugiată în munţi. Regele dac Decebal se sinucide, dar rosteşte, înainte de a muri, groaznicul blestem: popoarele barbare vor distruge imperiul corupt şi-l vor regenera cu sîngele lor proaspăt. Descendenţii de mai tîrziu ai cuceritorului hulit vor fi Romînii. Dar barbarii înşişi vor înceta de a mai trăi, iar lancea lui Odin se transformă într-o cruce. Urmează cîteva veacuri de întuneric: evul mediu. Lanţurile lui grele ţin în sclavie inima vulcanică a popoarelor. Sclavia e abolită de Revoluţia franceză. Iată căderea Bastiliei. Gîndirea lui Robespierre are rigiditatea oţelului. Napoleon aduce multor popoare libertatea, dar invadarea Rusiei atrage după sine pedeapsa. Ca un nou Prometeu, împăratul e ferecat de stîncă şi meditează asupra profundei lui dureri. Atunci, din această îndelungă experienţă a oamenilor, o filozofie îndrăzneaţă îşi ia zborul. E epoca marilor sisteme filozofice. Care este însă rostul teribilei agitaţii a popoarelor, pentru totdeauna spulberate, pecetluite de moarte? Poetul e un dezabuzat. „Ce a mai rămas, omule, din puterea ta?“ — întreabă el. Şi tot el răspunde: „Nimic“. Dacă vrem să ştim adevărul, să aruncăm o privire în trecut. Fondul oricărui eveniment istoric este totdeauna identic cu el însuşi, arătase Schopenhauer. Totul e zădărnicie: viaţa ca şi visul. Concepţia care inspiră poemul lui Eminescu, trebuie s-o spunem, vădeşte un pesimism mai radical decît cel ce reiese din analiza tragediei lui Madách.

Memento mori, poemul lui Eminescu rămas atîta vreme necunoscut, ocupă un loc destul de ciudat în opera marelui nostru poet liric. Acesta şi-a început activitatea foarte de tînăr, la revista lui Iosif Vulcan „Familia“, care apărea la Oradea. La debuturile sale, Eminescu e încă tributar înaintaşilor săi, Alecsandri, Bolintineanu, Eliade-Rădulescu, cărora avea să le aducă omagiul său în poemul *Epigonii*, cu care începe o nouă fază a creaţiei lui. Totuşi, chiar din primele sale poezii — debitoare temelor şi limbii predecesorilor — ţîşneşte originalitatea unui tînăr geniu, care a impresionat sensibilitatea contemporanilor. Eminescu n-a fost niciodată un pastişor. Chiar în primele sale producţii literare străbat accentele unei sensibilităţi vii, în care se îmbină, într-un mod inedit, dezamăgirea şi vehemenţa simţirii, o mare bogăţie a reflecţiei, darul de a cuprinde, prin inteligenţa lui genială, mari ansambluri morale. Numai spiritele mediocre şi sufletele mărginite n-au înregistrat, de la început, ceea ce era nou şi viguros în poeziile acestui autor care abia depăşise vîrsta adolescenţei. Totul îl împingea pe tînărul Eminescu spre măreţie, spre îndrăznelile supreme ale gîndirii şi sentimentului. Dar romantismul european, în care Eminescu găsise izvoarele cele mai bogate şi mai fecunde ale culturii sale, manifestase două direcţii, nu îndeajuns de clarificate pentru înţelegerea acestui curent literar, pe bazele căruia s-au clădit toate mişcările literare ulterioare şi a căror diferenţiere este esenţială pentru cunoaşterea literaturilor moderne. Una dintre direcţiile care au constituit romantismul se caracterizează printr-o mare amplitudine, prin îndrăzneală şi revoltă. Este o direcţie pe care romantismul secolului al XIX-lea o moştenise din secolul anterior, şi, care, după ce produsese dramele de tinereţe ale unui Goethe şi Schiller, îşi găsise în Byron reprezentantul cel mai ilustru. Critica germană a desemnat această direcţie sub numele de *titanism*. Omul romantic este titanul care, în ajunul Revoluţiei franceze şi după acest mare eveniment ce a zguduit ordinea socială stabilită de veacuri, punea totul în discuţie, uimea prin îndrăznelile sale şi arăta lumii spectacolul omului singur înfruntînd ordinea universală, purtînd semnul fatidic al luptelor şi înfrîngerilor sale. Karl Moor şi Goetz, Faust şi Prometeu, Lara, Child Harold şi Don Juan sînt simbolurile acestui titanism, eroii noii mitologii, cum ar fi spus Schelling, eroi concepuţi de marii

poeţi care au meditat asupra soartei omului la răscrucea veacurilor. Demn de remarcat este faptul că ecoul byronismului, care s-a stins în ţările Europei occidentale cu mult înainte de jumătatea veacului, continua să se facă auzit în ţările din centrul şi răsăritul Europei, pînă către sfîrşitul veacului, ba chiar şi mai tîrziu. Un anglist romîn, Petre Grim, a consacrat, acum vreo patruzei de ani, influenţei atît de perseverente a byronismului în literatura noastră un studiu pe care îl mai putem utiliza şi azi. Nu numai Eliade Rădulescu şi Grigore Alexandrescu, în generaţia de la 1848, au manifestat tendinţe byroniene, dar şi mai tîrziu încă, Grandea, Macedonski, chiar Coşbuc şi Cerna dădeau o expresie destul de clară, în operele lor, stării de spirit byroniene sau, cel puţin, reluau cîte o temă culeasă din poemele marelui poet englez. La rîndul lui, Eminescu s-a lăsat atras de acest curent general, astfel încît titanismul şi acel amestec de scepticism şi revoltă, de tristeţe patetică şi de deznădejde pe care le inspiră poetului tragedia lumii şi istoria ei, toate aceste sentimente caracteristice byronismului sînt evidente în poemele de tinereţe ale lui Eminescu, printre care *Împărat şi Proletar* este cel mai cunoscut, apoi în *Memento mori*, cules din manuscrise. Ce se poate însă spune despre Madách şi *Tragedia omului?* Mi se pare că şi Madách, prin anumite laturi ale poemului său, aparţine byronismului atît de persistent în literaturile din centrul şi răsăritul european. Nu numai prin motivul zborului cosmic, cules din *Cain* al predecesorului său, dar şi prin profunda disperare pe care o resimte contemplînd spectacolul lumii, poetul ungur aparţine curentului byronismului care nu se epuizase în ţările noastre, chiar după ce se stinsese în occidentul european. Împrejurarea se datoreşte faptului că, în timp ce luptele naţionale şi sociale ale burgheziilor occidentale ajunseseră la unele din ţintele lor în ţările apusene, aceleaşi lupte, cu arzătoarele lor probleme, rămîneau actuale pentru noi şi poeţii noştri, care continuau să resimtă byronismul ca pe un aliat ideologic în luptele lor încă neîncheiate.

Alături de titanism, care constituia una dintre direcţiile sale, romantismul european a mai cunoscut şi o altă orientare, prin care dobîndeau expresie experienţele intime ale eului individual al poeţilor. Este orientarea care triumfase, după reprezentanţii mişcării Sturm-und-Drang, la romanticii germani. Un cîntec nou, alimentat uneori de temele şi procedeele poeziei populare, un cîntec cum nu se mai auzise niciodată pînă atunci şi a cărui acţiune directă asupra inimii cititorilor, puterea de a răscoli străfundurile cele mai adînci ale sensibilităţii şi de a provoca revărsarea unui prea plin sufletesc prin spovedania poeţilor, stătea la originea acestei reînnoiri a lirismului european, alt rezultat tot atît de important al romantismului. Eminescu aparţine şi el acestui curent. Ca şi Novalis şi Brentano, ca şi Eichendorf şi Heine, Eminescu înscrie, la rîndul lui, un capitol remarcabil în lirismul romantic, ale cărui motive, emoţii, procedee literare sînt deseori şi ale sale. Trebuie să spunem că există un anumit conflict între cele două tendinţe romantice care îşi disputau inima şi modul de expresie al poetului nostru, ca şi pe acele ale lui Madách. Dar, după debutul său furtunos şi titanic, Eminescu s-a lăsat antrenat de cercul „Convorbirilor literare“, revista literară care a jucat uneori un rol hotărîtor în orientarea gustului public. Cercul „Convorbirilor literare“, al căror *spiritus rector* era criticul Titu Maiorescu, constituia o adunare conservatoare, afiliată partidului politic al marii moşierimi. Pentru faptul că a aderat la acest cerc literar şi că şi-a desfăşurat activitatea acolo, pînă la sfîrşitul prematur al carierii sale, Eminescu n-a mai putut da o mai amplă extindere posibilităţilor titaneşti şi revoluţionare ale geniului său. Aşadar, celălalt aspect al bogatului lui talent a devenit pre-

cumpănitor, şi tinerii cititori care urmăreau scrierile lui Eminescu, în „Convorbiri literare", cu o încîntare ale cărei urme le regăsim în nenumărate mărturii transmise de epocă, l-au cunoscut pe Eminescu mai ales ca poet al iubirii şi al naturii care mîngîia inima lui melancolică şi iubitoare. Primii cititori ai lui Eminescu, acei care aveau douăzeci de ani între 1870 şi 1880, sînt făuritorii celei dintîi imagini literare a lui Eminescu şi acei care au impus-o publicului şi criticii literare într-un răstimp destul de îndelungat. Totuşi, studierea postumelor, mai ales după publicarea lor în ediţia critică a lui Perpessicius, este pe cale de a modifica imaginea lui Eminescu, aşa cum ne-a transmis-o epoca anterioară.

În astfel de condiţii, *Memento mori* şi toate poemele care se înrudesc cu el capătă pentru noi o importanţă şi o semnificaţie nouă. Tot astfel, afinitatea lui cu Madách, manifestă prin similitudinea a două dintre operele lor cele mai expresive, prin izvoarele comune care le-au îmbogăţit şi prin starea sufletească a cărei mărturie patetică o aduc, toate aceste circumstanţe fac ca paralelismul literar între Madách şi Eminescu să ni se prezinte ca o problemă de cel mai mare interes pentru cercetarea comparativă a literaturilor.

Iată dar doi poeţi lucrînd independent unul de celălalt. Ei au trăit în două ţări care au făcut experienţe analoge în trecutul lor. Felul cum au luat sfîrşit evenimentele din 1848 le-a f.înt speranţele. Madách urmărise aceste evenimente cu participarea inimii sale înflăcărate şi a trebuit să suporte detenţiunea pentru vina de a fi oferit ospitalitate unui refugiat politic. Eminescu, la rîndul său, şi-a manifestat de nenumărate ori simpatia pentru revoluţia de la 1848, pe care o socotea ca pe o perioadă însufleţită de spirit naţional. Nu numai că cele două ţări treceau acum printr-o perioadă de decadenţă, dar întreaga Europă era dominată de reacţiunea burgheză; aceasta îşi luase măsurile pentru ca asemenea ameninţări, sub povara cărora fusese pe punctul de a se prăbuşi, să nu se mai repete. Se formează o stare de spirit asupra căreia pesimismul îşi pune pecetea. Este epoca în care filozofia lui Schopenhauer, al cărui sistem filozofic data încă din 1819, devine cunoscută. Deceniul între 1860 şi 1870 este răstimpul celei mai mari răspîndiri a gîndirii schopenhaueriene. Cei doi poeţi se hrănesc din această filozofie şi găsesc în ea alimentul spiritual de care sufletele lor impregnate de tristeţe, dacă nu chiar de disperare, aveau nevoie. Aceşti doi poeţi compun două opere poetice de o înaltă valoare: unul, o tragedie, al doilea un lung poem epic, unul utilizînd stilul reflecţiei, celălalt făcînd un loc deosebit imaginilor strălucitoare; două poeme cu temă asemănătoare, în care dobîndeşte expresie concepţia pesimistă a istoriei, mai aprigă la Eminescu, păstrînd, într-o anumită măsură, lumina unei nădejdi, la Madách.

Aceşti doi poeţi sînt strămoşii noştri spirituali. Sînt fericit să le pot aduce omagiul pe care-l datorăm marilor spirite ale popoarelor noastre. Ei au fost martorii timpului lor. Datorită lor, înţelegem mai bine acel timp, cu tristeţile, revoltele şi aspiraţiile lui. Şi din amărăciunea lor distilăm sucul regenerator cu care hrănim energia zilelor de azi, în care cele două popoare, mergînd alături, pe acelaşi drum, îşi aduc contribuţia la formarea unei umanităţi noi, demne, libere şi drepte.

IMAGINEA GRECIEI ANTICE ÎN *MEMENTO MORI* DE EMINESCU

Memento mori, uimitorul poem de tinereţe al lui Eminescu, conţine pe lîngă evocarea atîtor civilizaţii, a căror dispariţie succesivă îl duc pe poet la concluzia pesimistă asupra zădărniciei istoriei, o imagine a Greciei antice, unică în istoria literaturii noastre pînă la etapa eminesciană şi ale cărei elemente, a cărei tendinţă generală, manifestînd un curios paralelism cu alte moduri de reflectare a lumii elenice, merită a fi analizate şi cunoscute mai de aproape.

Poemul *Memento mori* a fost scris de Eminescu în epoca studiilor sale la Viena, probabil în anul 1871-1872, şi a rămas în manuscrisele sale, pînă cînd Ilarie Chendi a atras atenţia asupra lui (în *Preludii*, 1903). Existent în două versiuni, editorii au recunoscut, de la început, superioritatea versiunii a doua, devenită populară prin publicările ei succesive de către G. Călinescu (în „Romînia literară" din 1932) şi Perpessicius (în ediţia critică a *Operelor lui Eminescu*, vol. IV, 1952 şi V, 1958). Studiile asupra întinsului poem eminescian au rămas însă la începutul lor, căci în afară de consideraţiile pe care le consacră Călinescu în *Opera lui Mihai Eminescu*, vol. II, 1935 şi de comunicarea mea asupra lui *Madách şi Eminescu* (în „Viaţa Romînească", 1962), istoricii şi criticii literari nu s-au oprit încă asupra grandiosului poem, vrednic în toate felurile a fi mai bine cunoscut. Există în această operă o asemenea bogăţie de teme poetice, o astfel de profuziune a fanteziei vizionare, un substrat de idei atît de profunde, încît cercetarea găseşte aici un domeniu greu de istovit. Produs al unei precocităţi geniale, *Memento mori* luminează tendinţele poetului în prima fază a creaţiei sale, dar ne revelă şi multele lui izvoare, atît de importante cînd este vorba de înţelegerea unui autor în care spontaneitatea închipuirii s-a îmbinat tot timpul cu reflecţia şi experienţele vieţii cu acele ale culturii.

Aceste din urmă experienţe au fost foarte numeroase pentru Eminescu şi numărul, ca şi varietatea lor, fac parte dintre caracteristicile poetului. În această privinţă este interesantă comparaţia dintre *Memento mori* şi *Anatolida* lui Heliade-Rădulescu, alt poem asupra trecutului uman, compus cu puţini ani înainte de elaborarea vieneză a lui Eminescu. În timp ce Heliade, în poemul lui miltonian, rămas de altfel neterminat, utilizează aproape numai teme biblice, sporite cu unele reminiscenţe din lecturile lui relative la legendele vechiului Orient, şi rămîne astfel

în sfera tradițională a culturii religioase, orizontul istoric al tînărului Eminescu pare mult mai larg. Începînd șirul evocărilor sale cu aceea a epocii de piatră, trecînd prin Babilon și Ninive, prin Egipt și Palestina, prin Grecia, prin Roma și Dacia, prin epoca migrațiunii popoarelor și prin evul mediu, prin Revoluția franceză și prin epoca napoleoniană, Eminescu pare a fi folosit întreaga cercetare modernă ieșită din romantism. Purtătorul procesului istoric nu mai este, pentru el, omenirea, concepută ca un întreg unitar și omogen, așa cum apare în sintezele poetice și filozofice ale antichității și ale timpurilor moderne, la Lucrețiu, la Milton sau la Rousseau. Purtătoarele procesului istoric sînt pentru Eminescu, ca și pentru poeții sau pentru filozofii romantici, pentru Hugo sau Madách, pentru Hegel, Quinet sau Michelet, diferitele popoare care, succedîndu-se pe scena lumii, au dat problemei umane tot alte și alte soluții, în acord cu felul lor de viață, cu natura teritoriului locuit de ele, cu geniul lor.

Printre aceste popoare, vechii greci nu inspiraseră încă o pagină de evocare unui poet romîn, cînd Eminescu îi consacră episodul din *Memento mori*, atît de surprinzător nu numai prin splendoarea viziunilor, dar și prin acel fel de a construi imaginea culturii eline, într-un acord curios cu caracteristicile aceleiași imagini la unii din cercetătorii contemporani apăruți în alte culturi. Evocarea începe cu peisajul grec:

„O, lăsați să moiu în ape oceànici a mea liră!
Să-mbrac sunetele-i dalbe cu a undelor zîmbire,
Cu-ale cerului icoane, cu a cerului azur;
Să înnalț munții Greciei, scînteind muiați de soare,
Cu dumbrave prăvălite peste coaste rîzătoare
Și cu stînci încremenite printre nouri de purpur".

Templele „multicoloane" se ridică deasupra stîncilor, parcă „munții-n braț de piatră le ridică și le-arat'/ Zeilor din ceruri". Vulturi „grei", cu „priviri țintate", atîrnă asupra lumii. Marea înconjură întregul relief, încît Grecia pare că „se naște din întunecata mare". În peisajul scăldat de „izvoare", de „rîuri cristaline", din mijlocul „codrilor negri", se vede un oraș „cu dome albe strălucind în verde crîng". Cine este acest oraș cu dome (= domuri) albe? Dacă prin „dom", poetul înțelege biserică și, prin extensiune, o construcție închinată cultului, adică un templu, mulțimea lor poate fi caracteristică mai multor cetăți grecești. Dar dacă prin „dom" se înțelege „cupolă", cum lucrul este foarte posibil, această formă constructivă, cultivată mai mult la Roma și în Bizanț, nu este o caracteristică a peisajului urban al Greciei vechi și înseamnă, sub pana lui Eminescu, o contaminare de imagini, prelungită în vocabular prin folosirea cuvîntului „urbe" pentru cetate greacă, în versul: „Jos la poala urbei mîndre a ei /ale mării/ sunete se sparg".

După evocarea peisajului, urmează aceea a lumii mitologice. Nimfele albe se scaldă în apele mării. Un satir le urmărește în dumbrava întunecată, în „noaptea dumbrăvană: „Dintr-o tuf' ivește Satyr capu-i chel, barba-i de țap,/ Lungi urechi și gura-i strîmbă, cîrnu-i nas". Satirul își stoarce „lacom poama neagră-n gură". Mai departe același satir „beat de must, chicotind, a lui ureche cu flori roșii o-ncoroană". Sînt imagini cum artele plastice fixaseră de multă vreme. Mai cu seamă barocul mitologizant reluase adeseori motivul nimfelor urmărite de un satir sau pe acesta din urmă încoronat de flori în timpul libațiunilor lui, cum putem vedea în unele

din tablourile lui Rubens, de pildă în *Pan şi Syrinx* din galeria Buckingam de la Londra sau în *Bătrînul Silen* de la Munchen, care putuseră cădea, în vreuna din nenumăratele lor reproduceri, sub ochii tînărului Eminescu. Tabloul mitologic se completează cu *Filomela* care „împle codrii cu suspine de-amoroşi" şi cu „Joe preschimbat în tînăr cu immobili ochi sub gene"/ /Pîndind „umbra mlădioasă a unei fete pămîntene", desigur una din multele iubite pămîntene ale lui Jupiter, Alcmena sau Antiopa, Leda, Europa, Io sau Semele. Poetul ţine să ne lămurească şi sensul imaginaţiei mitologice a grecilor, produsul unei comunităţi cu natura însufleţită în toate aspectele ei, izvor permanent al poeziei. Pentru vechii Greci, undele şi crengile vorbesc, frunzele îşi încredinţează tainele lor, crengile se sărută, stelele sînt ochi care surîd. Deci „cine-are urechi s-audă ce murmur' gurile rele şi vorbăreţele valuri şi prorocitoare stele": universul antropomorfic al vechilor greci va inspira de-a pururi „arfa de cîntări bogată" a poetului.

Dar după această evocare idilică a naturii şi a mitologiei greceşti, urmează aceea a culturii. Tonul se schimbă. Filozoful grec îşi urmează meditaţia lui îndurerată şi perplexă, bîntuită de mari îndoieli:

„Dar în camera îngustă lîngă lampa cea cu oliu
Palid stă cugetătorul, căci gîndirea-i e în doliu:
În zădar el grămădeşte lumea într-un singur semn;
Acel semn ce îl propagă, el în taină nu îl crede,
Adîncit vorbeşte noaptea cu-a lui umbră din părete —
Umbra-şi rîde, noaptea tace, mută-i masa cea de lemn".

Cine e acest filozof dominat de melancolia cugetării lui? Indicaţiile poetului sînt prea sumare pentru a-l putea identifica. Dar dacă ne gîndim că, pînă a ajunge la marile afirmaţii idealiste ale optimismului socratic, gîndirea greacă a traversat lunga epocă a reflecţiei pesimiste asupra lumii, cu Anaximandru, cu Heraclit, cu Empedocle, filozofi deopotrivă ai devenirii lumii şi ai stingerii ei finale, ne vine a spune că imaginea eminesciană a filozofului grec este culeasă din epoca presocratică, din lumea cugetării veacului al VI-lea şi al V-lea. Toţi aceşti filozofi încearcă să găsească substratul originar şi comun al lumii, fiecare din ei „grămădeşte lumea într-un singur semn": Anaximandru crede a-l găsi în *apeiron*, în infinitul nedeterminat, Heraclit în focul primordial din care au derivat celelalte elemente, Empedocle în *sphairos*, în sfera armonică a tuturor elementelor, înainte de dezbinarea şi risipirea lor. Îi uneşte pe toţi aceşti filozofi viziunea lumii ca luptă, ca neîmpăcată contradicţie, pînă la întoarcerea ei în haosul primitiv sau pînă la absorbţia ei în conflagraţia universală. Singur Empedocle îşi anină speranţa de principiul iubirii, de *philia*, prin care iau naştere noi lucruri, îmbinări noi de elemente în lume. Dar şi pentru Empedocle, iubirea se luptă necontenit cu discordia, *philia* cu *neikos*, astfel încît întreaga lume este un „cîmp al durerii", *atis leimon*, după cum fusese şi pentru Anaximandru, şi pentru Heraclit. „Gîndirea în doliu" a filozofului grec, despre care vorbeşte Eminescu, este gîndirea presocratică, către care interesul filozofic, în epoca pesimismului burghez, începuse să se orienteze de mai multă vreme. Schopenhauer îl citează pe Empedocle în diferite puncte ale scrierilor sale, de pildă în *Die Welt als Wille und Vorstellung*, vol. I, 1819, II § 27, vol. II, 1844, II, 22, 23, 26, apoi în scrierea de bătrîneţe *Parerga und Paralipomena*, 1850, I, capitolul *Fragmente zur Geschichte der Philosophie*, unde Empedocle este preţuit pentru

teoria sa relativă la *philia kai neikos*, în care recunoştea o anticipare a propriei sale teorii asupra voinţei universale, apoi pentru pesimismul lui. Dacă alte secole selectaseră din filozofia grecilor alte aspecte, scolasticii pe Aristoteles, umaniştii Renaşterii pe Platon, materialiştii mai noi pe Epicur, secolul al XIX-lea, în epoca în care se formează concepţia pesimistă a lumii, arată o aumită preferinţă gînditorilor presocratici, ale căror idei sînt studiate de Diels în scrierile doxografilor greci încă din 1879, şi ale căror fragmente vor fi publicate de acelaşi filolog în greceşte şi în limba germană în renumitele *Fragmente der Vorsokratiker* din 1903, răspunzînd unui interes mereu în creştere. În aceeaşi vreme în care istoria filozofiei greceşti este supusă unei noi valorificări sub reflectoarele pesimismului schopenhauerian, un tînăr filolog clasic şi filozof, devenit de curînd profesor al Universităţii din Basel, Friedrich Nietzsche, concepe scrierea, de altfel neterminată, *Filozofia în epoca tragediei greceşti* (*Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen*), publicată din manuscrise, şi în care se consolidează conceptul unui pesimism grecesc presocratic. Este un moment al cercetării şi al înţelegerii vechii Grecii, pe care îl ilustrează şi fulgerarea viziunii filozofului grec în *Memento mori* de Eminescu.

Sub acelaşi văl al durerii de a trăi îşi reprezintă poetul nostru şi arta greacă. Iată portretul eminescian al sculptorului grec:

„Orbul sculptor în chilie pipăie marmura clară.
Dalta-i tremură... înmoae cu gîndirea-i temerară
Piatra rece. Neted iese de sub mînă-i un întreg,
Ce la lume îşi arată palida-i, eterna-i fire,
Stabilă-n a ei mişcare, mută-n cruda ei simţire —
O durere-ncremenită printre secolii ce trec".

Cum s-a putut forma, la Eminescu, imaginea unui *sculptor orb*? Răspunsul nu este uşor de dat. Totuşi, dacă ne gîndim că de la Platon şi de la Plotin, s-a răspîndit ideea că lucrarea artistică începe cu viziunea interioară a operei viitoare, *endon eidos*, se poate formula un răspuns la întrebarea de mai sus. Un estetician german, Erwin Panofski, în *Idea, Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, 1924, a reconstituit istoria vechiului topos al „viziunii interioare" ca prima şi esenţiala fază a creaţiei artistice. Teoria „viziunii interioare" s-a opus aceleia a artei ca „imitaţie", *mimesis*. Statuia lui Zeus de Phidias, se zicea, n-a putut fi produsă pe calea imitaţiei, fiindcă nici un muritor n-a putut avea măreţia şi frumuseţea imaginii realizate de sculptor. Această imagine n-a putut apărea decît ca o viziune a fanteziei artistului. În acelaşi fel, după secole, adus să se pronunţe asupra împrejurărilor în care a luat naştere chipul Galateei, Raffael Sanzio, într-o scrisoare adeseori citată, către Baldassare Castiglione, afirma că, în lucrarea artistică, el se foloseşte de o anumită „idee", *io mi servo di una certa idea.* Nu cumva atunci Raffael ar fi rămas acelaşi mare artist chiar dacă neavînd braţe, el n-ar fi putut picta nici una din pînzele lui? Întrebarea şi-a pus-o pictorul Conti, citat odată de Lessing. Dar dacă se poate concepe un *Raffael fără braţe*, capabil să privească cu ochiul fanteziei sale viziunile cele mai sublime ale artei, se poate înţelege şi cum s-a format imaginea unui „sculptor orb". Această imagine mi se pare a fi, la Eminescu, un moment din dezvoltarea milenară a motivului *endon eidos.* Antichitatea ne-a transmis legenda poetului orb, a lui Homer. Poetul modern îi adaugă pe aceea a sculptorului orb, pipăind „marmura clară", mlădiind „cu gîndirea-i temerară piatra

rece". Ca şi Raffael, acest sculptor orb nu este dirijat decît de „gîndirea" lui, de o viziune a fanteziei. Dar fiindcă n-o poate vedea aievea, fiindcă arătarea ei eternă şi nemişcată „palida-i, eterna fire, stabilă-n a ei mişcare, mută-n cruda ei simţire", pare a sfida vremelnicia şi agitaţia umană, opera întregită de sculptorul orb este ca „o durere-ncremenită printre secolii ce trec". Năzuinţa spre eternitate a artistului se îndurerează de felul trecător al împrejurărilor omeneşti. Ne-a provenit din antichitatea legendară amintirea unui alt sculptor îndurerat, a lui Pygmalion, plîngînd lipsa de viaţă a frumoasei statui feminine modelată de el şi pe care, milostivă, Afrodita o învie în cele din urmă. Sculptorul orb al lui Eminescu este îndurerat de o altă discrepanţă dintre artă şi viaţă, de abisul dintre veşnicia artei şi vremelnicia vieţii, prin care aceasta din urmă este sortită a rămîne de-a pururi străină şi neprimitoare pentru marile idealuri ale artei. Pătrundem astfel în sfera de idei estetice ale tînărului Eminescu, atît de îndatorat amintirilor clasicismului şi care, în aceeaşi epocă în care întocmea marele poem al lui *Memento mori*, compunea şi cealaltă poemă consacrată jalei trezite de conştiinţa abisului dintre artă şi viaţă, dintre puritatea uneia şi josnicia celeilalte, *Venere şi Madonă*.

Pe acelaşi fundal de durere se detaşează, pentru Eminescu, şi creaţia muzicală a grecilor. Strofele următoare se organizează în jurul imaginii lui Orfeu, cîntăreţul legendar al grecilor, acela care prin vraja cîntecului său mişcase stîncile şi, adaugă poetul, imprimase universului legile lui călăuzitoare, acelea prin care universul a devenit un întreg armonios, un „cosmos". Orfeu, stăpînit de o durere adîncă, ar fi putut azvîrli harfa lui în chaos şi lumea şi-ar fi pierdut atunci ritmurile şi măsurile. Dar Orfeu, ne spune Eminescu, variind tema tradiţională a azvîrlirii în mare a lirei de către bacante, şi-a cufundat-o singur în undele mării, imprimîndu-i acesteia cîntecul etern prin care întreaga gîndire a grecilor a dobîndit armonia ei. Dar ascultaţi pe poet:

„Iar pe piatra prăvălită, lîngă marea-ntunecată
Stă Orfeu — cotul în razim pe-a lui arfă sfărîmată...
Ochiu-ntunecos şi-ntoarce şi-l aruncă aiurind
Cînd la stelele eterne, cînd la jocul blînd al mării,
Glasu-i, ce-nviase stînca, stins de-aripa disperării,
Asculta cum vîntu-nşală şi cum undele îl mint.

De-ar fi aruncat în chaos arfa-i de cîntări îmflată,
Toată lumea după dînsa, de-al ei sunet atîrnată,
Ar fi curs în văi eterne, lin şi-nceţ ar fi căzut...
Caravane de sori regii, cîrduri lungi de blonde lune
Şi popoarele de stele, universu-n rugăciune,
În migraţie eternă de demult s-ar fi pierdut.

Şi în urmă-le-o vecie din nălţimi abia văzute
Şi din sure văi de chaos colonii de lumi pierdute
Ar fi isvorit în riuri într-un spaţ despopulat;
Dar şi ele-atrase tainic ca de-o magică durere
Cu-a lor roiuri luminoase dup-o lume în cădere
S-ar fi dus. Nimic în urmă — nici un atom luminat.

Dar el o svîrli în mare... Şi d-eterna-i murmuire
O urmă ademenită toat-a Greciei gîndire,
Împlînd halele oceanici cu cîntările-i de-amor.
De-atunci marea-nfiorată de sublima ei durere,
În imagini de talazuri, cînt-a Greciei cădere
Şi cu-albastrele ei braţe ţărmii-i mîngîe-n zădar.

Amintirile pitagoreice ale acestor strofe sînt evidente. Numerele şi raporturile dintre ele sînt principiile constitutive ale lumii, ne învaţă pitagoricienii. Aceleaşi raporturi alcătuiesc armonia muzicală, pe care universul o reproduce şi cîntarea sferelor o intonează. Adevărata cunoaştere este cunoaşterea raporturilor numerice dintre lucruri. „Fără aceasta, scria Philolaos (fr. 12 D.), totul este nelimitat, nelămurit şi întunecat; căci natura numărului este dătătoare de cunoaştere, călăuzitoare şi învăţătoare... Nimănui nu i s-ar lămuri ceva din firea lucrurilor, nici raportul fiecărui lucru cu sine însuşi, nici raporturile dintre lucrurile deosebite, dacă n-ar exista numărul şi esenţa lui... Natura numărului şi puterea lui pot fi observate nu numai în lumea zeilor, dar şi în toate operele şi vorbirile oamenilor, ca şi în domeniul lucrărilor tehnice şi în muzică. Natura numărului nu îngăduie nici o iluzie, şi tot atît de puţin o îngăduie armonia". Adevărata cunoaştere era deci, pentru pitagoricieni, cunoaşterea matematică, aşa cum o obţine observarea raporturilor numerice dintre lucruri şi armonia muzicală. Esenţa realităţii este matematică şi muzicală. De la acest principiu pitagorician, pe care şi l-a însuşit în timpul studiilor sale filozofice, Eminescu a putut trece la mitul după care cîntarea lui Orfeu a dat lumii măsurile şi legile ei. Fără armonia harfei lui Orfeu, lumea s-ar fi destrămat în haos.

Totuşi, printr-o întoarcere a gîndirii care dă pasajului un puternic accent dramatic, după ce evocase structura matematic-stabilă a universului, Eminescu se întreabă dacă nu cumva lumea se găseşte totuşi în proces de destrămare:

„Dar mai ştii?... N-auzim noaptea armonia din pleiade?
Ştim de nu trăim pe-o lume, ce pe nesimţite *cade*?
Oceànele-nfinirei o cîntare-mi par' c-ascult.
Nu simţim lumea pătrunsă de-o durere lungă, vană?
Poate-urmeaz-a arfe'-antice suspinare aeriană,
Poate că în văi de chaos ne-am pierdut de mult... de mult".

Poetul ascultă deci „armonia din pleiade", cîntarea sferelor despre care vorbiseră pitagoricienii. Această cîntare exprimă „o durere lungă, vană", şi îndoiala poetului îl face să se întrebe dacă universul nu cumva „pe nesimţite cade"? *Memento mori* este poemul morţii succesive a civilizaţiilor, şi melancolia meditaţiei îl face pe poet să asculte cîntecul de jale al universului în cădere.

Memento mori este o compunere tipică pentru faza schopenhaueriană a lui Eminescu. Interpretarea fenomenului grec, în această operă poetică, se resimte de sfera de idei a tinereţii poetului. Lumea greacă, îndată ce se desface din comunitatea ei cu natura idilică, răsfrîntă în vechile mituri, este, pentru poetul nostru, o lume a durerii. Fondul creaţiilor greceşti în filozofie şi artă ar fi pesimist-melancolic. O asemenea imagine a Greciei antice întîmpinăm de altfel nu numai la Eminescu, dar şi la alte spirite ale aceleiaşi epoci.

Acum cîţiva ani am dezvoltat, la Facultatea de filologie din Bucureşti, un curs despre *receptarea antichităţii în literaturile moderne*. Un moment deosebit de interesant al acestui lung proces îl constituie secolul al XVIII-lea german. Faţă de multele contradicţii aglomerate către sfîrşitul absolutismului şi faţă de formele artificiale pe care viaţa şi arta le dobîndiseră în aceeaşi epocă, se produce o reacţie, care, la J. -J. Rousseau, ia forma întoarcerii către natură, în timp ce la neo-umaniştii germani se constituie ca înapoiere către idealurile culturii greceşti. Între aceste două moduri ale reacţiunii există o afinitate profundă, deoarece, pentru seria de cugetători, de artişti şi de poeţi care propun germanilor, la mijlocul şi în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, vechile idealuri greceşti, acestea erau prezentate ca produsele unei umanităţi apropiate încă de natură, trăind în paşnică şi fericită împăcare cu ea. Povestind în *Dichtung und Wahrheit* amintirile sale din vremea înflăcărării sale tinereşti pentru arta antică, o artă mai adevărată prin apropierea ei de natură, Goethe ne-a făcut să înţelegem limpede sensul şi motivele generatoare ale neo-umanismului german.

La începutul întregului curent stă Johann Joachim Winckelmann care, înainte de a da renumita lui *Istorie a artei antice*, publică în 1755 memoriul: *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, unde se propune artiştilor vremii modelul grecesc. În această scurtă lucrare, mult citită la vremea ei şi mai tîrziu, se constituie ceea ce a devenit pentru mai multe generaţii imaginea *Greciei senine*. Vechii greci, ni se spune, trăiau sub un cer blînd şi curat; prin cultură fizică şi prin sobrietate îşi menţineau frumuseţea; nu apăruseră încă bolile care, în lumea modernă, au făcut să degenereze popoarele şi au mutilat frumuseţea lor fizică; legile societăţii nu aveau caracterul constrîngător al rînduielilor Orientului; oamenii se consacrau plăcerii şi bucuriei şi prosperitatea burgheză nu pusese încă lanţurile ei libertăţii moravurilor; simţul de omenie al grecilor nu se complăcea în spectacole sîngeroase ca, mai tîrziu, la Roma; sufletul grecesc trăia în fericită împăcare cu sine. Nu este de mirare atunci că, avînd ca model o umanitate atît de frumoasă şi fericită, arta grecească poate fi propusă ca ideal. Caracteristica artei greceşti este o „nobilă simplitate şi o măreţie liniştită" (*edle Einfalt und stille Grosse*) şi, făcînd ale sale aceste însuşiri, arta neo-umanismului ar fi putut produce reforma morală devenită atît de necesară.

A fost un îndemn mult ascultat în epocă. Nenumărate sînt glasurile care se ridică pentru a proslăvi seninătatea fericită a Greciei antice, pentru a o opune şi a o recomanda vremurilor noi. În *Zeii Greciei* (*Die Götter Griechenlands*), una din poeziile lui cele mai caracteristice, Schiller proslăveşte darul grecilor de a însufleţi natura în mituri, cultul consacrat de ei frumuseţii, inocenţa lor în plăcere, acceptarea senină a morţii. *Zeii Greciei* de Schiller este un poem tipic winckelmannian. Acelaşi caracter îl are poemul lui Holderlin *Griechenland* din 1794, scris sub evidente influenţe schilleriene, ca şi alte multe opere ale aceluiaşi poet. Goethe a reluat adeseori aceeaşi temă şi, în *Faust*, însoţind pe eroul lui cu Elena, dă o expresie simbolică aspiraţiei epocii sale către frumuseţea greacă şi către seninătatea împăcată cu sine a lumii greceşti. Cine va scrie odată istoria imaginii Greciei senine în literaturile moderne? Acel care şi-ar propune această cercetare ar trebui să recompună imaginea seninătăţii greceşti din zeci, din sute de documente.

Romantismul veacului următor creează o altă imagine a Greciei antice. Este caracteristic, din acest punct de vedere, faptul că Victor Hugo, în *La légende des siècles*, nu-şi culege evocările sale din lumea mitologiei olimpice, nici din epoca

în care s-au format seninele arătări ale artei clasice. Grecia lui Hugo este aceea a titanomahiei. Titanii se luptă cu zeii. Jupiter este un tiran. Este deplînsă dispariţia epocii de fericire şi inocenţă a lui Saturn. A căzut o umbră mare asupra lumii. Universul a devenit nocturn. Zeii sînt nişte parveniţi plini de cruzime. Au înlănţuit pe titani în adîncimile pămîntului. Se aude strigătul de durere al lui Prometeu. Acteon este sfîşiat de cîinii Dianei. Nu se cunoaşte crima lui Adonis. Atlas este strivit de greutatea sarcinii purtată pe umeri. Tifeu se zvîrcoleşte în mijlocul flăcărilor. Dar Phtos scormoneşte adîncurile pămîntului şi ajunge să-şi rupă lanţurile. Zeii olimpici încremenesc cînd îl văd apărînd în lumină. Cînd trece din lumea mitologiei în aceea a legendei şi a istoriei, Hugo evocă întîmplările teribile de la curtea din Argos. Clytemnestra îşi pregăteşte crima. Se aude ţipătul Casandrei. Începe un vis de groază pentru Grecia. În armatele lui Xerxes au intrat sciţii care umblă goi, macronul cu un cap de cal drept cască, paflagonianul încălţat cu piei de tigru, tracul cu suliţa de zece coţi, negrii libieni cu topoare de piatră. Înaintează cei zece mii de persani, îmbrăcaţi în aur sub pieile de zebră sau lup, garda regelui-zeu. Îi întîmpină, la Termopile, Leonida şi cei trei sute ai săi. Temistocle pune la cale lupta de la Salamina. Flota persană se retrage şi Grecia este salvată; dar se profilează de pe-atunci, în zările viitorului, marea încercare a războiului peloponeziac.

Sîntem departe deci, o dată cu evocările lui Hugo, de senina Grecie a lui Winckelmann, a lui Schiller, a lui Goethe, a lui Holderlin. Grecia lui Hugo este aceea a luptei titanilor, a tiraniei lui Joe, a revoltei forţelor comprimate de această tiranie. Este Grecia sumbrelor întîmplări din epoca războiului troian, menţinute în amintirea poporului de poeţii tragici. Este Grecia luptelor pentru fiinţa şi libertatea ei, din care se desprinde caracterul patriotului, înţelepciunea marelui strateg. Nu mai avem de-a face cu frumoasele apariţii ale statuarii clasice greceşti, cu omul senin, gustînd împăcat cu sine fericirea de a trăi, plin de nobleţe prin lipsa conflictului cu sine şi cu lumea. Grecia văzută de romanticul Hugo este o lume agonică, tragică şi eroică. S-au schimbat vremurile şi, pentru noile nevoi apărute, Grecia îndreaptă un alt chip al ei către oamenii secolului al XIX-lea.

Orientarea poeţilor este urmată şi de cercetarea erudită. În acelaşi an în care Eminescu scria, la Viena, poemul *Memento mori*, un mare istoric elveţian, Iacob Burckhardt, ţinea la Universitatea din Basel cursul său despre civilizaţia greacă, devenit mai tîrziu renumita operă *Griechische Kulturgeschichte*. Însumînd mai multe rezultate ale cercetării istorice şi filologice mai vechi sau mai noi, Burckhardt ajunge la o altă imagine a Greciei vechi decît aceea devenită tradiţională.

Religia greacă, arăta Burckhardt, este lipsită de moralitate. Frica de zei n-a fost niciodată respect faţă de ei. *Die Furcht vor ihnen war im ganzen keine Ehrfurcht*. Cetatea greacă, de la ale cărei drepturi erau excluşi sclavii, metecii şi femeile, era plină de nedreptăţi, cum constată cu jale Hesiod. Virtutea greacă prin excelenţă, cumpătarea, *sophrosyne*, era reacţia negativă la ameninţările care porneau de la zei, de la natură, de la soartă. Înţelepciunea lui Cressus este o simplă prudenţă. Relaţiile dintre cetăţi sînt dominate de cel mai crud drept al războiului. Deşi Alceu a spus odată că „iertarea este mai bună decît răzbunarea“, se găseşte la poeţi şi afirmarea unui principiu opus, de pildă la Theognis, care recomanda linguşirea puternicilor pentru a-i putea zdrobi mai bine cînd cad sub puterea ta. Legenda, şi tragedia nutrită din legendă, amintesc de nenumărate cazuri de răzbunare. A încercat-o Niobe, „mater dolorosa a mitului“, cum o numeşte Burckhardt. Grecii nu se sfiesc să mintă, o înclinare din care a ieşit vorba despre *graeca fides*. Herodot

povestește că regele Kyros a spus unui sol grec că nu se teme de niște oameni care se adună în piața publică pentru a se înșela unii pe alții cu jurăminte mincinoase. Sentimentele umane, chiar ale eroilor, sînt nu numai lipsite de generozitate, dar sînt chiar crude. Jubilarea învingătorului în fața nenorocirii învinsului ne izbește adeseori, chiar la Homer. Difamația poetică devine un gen literar chiar de la Archiloc. Cetățenii trăiau sub teroarea denunțătorilor de profesie, a sicofanților. Sarcasmul lui Aristofan n-a cruțat nici justiția, nici poporul. În fața răutății generale, sufletul se înăsprește. Cinicii și stoicii fac din insensibilitate o virtute a filozofului. Aceste și alte multe trăsături ale caracterului grec compromit cu totul imaginea idilică a lui Winckelmann.

Față de experiența grecească a vieții, nu este de mirare că pesimismul, adică răspunsul negativ dat întrebării despre valoarea vieții, este, după Burckhardt, o trăsătură foarte generală a concepțiilor filozofice grecești. Mitul lui Prometeu a menținut în adîncimea conștiinței grecilor acuzația rebelă împotriva zeilor și a destinului. Numeroase sînt valorificările existenței omenești în *Iliada*: „Omul a fost menit de zei să trăiască în jale"; „din tot ce respiră și se tîrăște pe pămînt, omul este ființa cea mai nenorocită". La pragul lui Zeus stau două urne: nimeni nu se înfruptă numai din cea bună, cei mai mulți se îndestulează numai din cea rea. Pindar credea că pentru un lucru bun, zeii dau oamenilor două lucruri rele. Din cele cinci vîrste ale omenirii, descrise de Hesiod, fiecare din ele este mai rea decît cea precedentă. Astfel de reflecții și alte multe, adunate de Burckhardt cu mare sîrguință, alcătuiesc ceea ce acest învățat numește „preistoria pesimismului grecesc". Timpurile istorice înmulțesc mărturiile de același fel în operele filozofilor și ale poeților. Firește, frumusețea naturii este recunoscută de greci, dar viața omenească „este făcută din frică și durere și, după ce norocul a zîmbit cuiva, Nemesis urmează neapărat", spune o epigramă a *Antologiei*, atribuită lui Esop. Euripid este de părere că „nimeni nu se poate sustrage suferinței, dar înțelept este acela care o suportă cu noblețe". „Nu există viață fără jale, zicea Sofocle, dar fericit este acela care o încearcă mai puțin". Viața omului este, după Pindar, ca „visul unei umbre". Și corul bătrînilor cîntă în *Oedip la Colona*: „Să nu te fi născut, o, omule, ar fi fost fericirea ta cea mai mare; dar fiindcă ai văzut lumina zilei, cel mai bun lucru pentru tine este să dispari cît mai repede".

Nu putem da aici nici măcar o slabă idee despre bogăția materialului de referințe al lui Burckhardt, la începutul celui de-al doilea volum al operei citate, adevărată antologie a pesimismului grecesc, dar chiar puținul cît am spicuit justifică vederea lui generală, cînd scrie: „O dată cu umanismul german în secolul al XVIII-lea, s-a crezut că lucrurile sînt cu totul clare în ce-i privește pe vechii greci: privind numai eroismul lor războinic și conștiința lor cetățenească, arta și poezia lor, frumoasa lor țară și clima ei fericită, au fost socotiți fericiți. Poezia lui Schiller *Zeii Greciei* a cuprins această presupunere într-o singură imagine, al cărei farmec nu și-a pierdut nici azi puterea. Se socotea cel puțin că atenienii secolului lui Pericle au trăit numai în fericire. Este una din cele mai mari falsificări ale judecății istorice, cu atît mai irezistibilă cu cît era făcută cu nevinovăție și convingere. Se trecea cu vederea protestul strigător al întregii tradiții literare, care, începînd cu mitul, a acuzat și a deplîns viața omenească. Cît despre viața întregii națiuni grecești, privirea era atinsă de orbire cînd considera numai laturile ei atrăgătoare și nu trecea dincolo de lupta de la Cheroneia (*op. cit.*, ed. Kroner, II, p. 30—31). Burckhardt era conștient că imaginea sa greacă, substituită aceleia constituite în secolul al

XVIII-lea şi devenite tradiţională, era construită dintr-o anumită perspectivă, din aceea a timpului şi a afinităţilor sale. Într-un rînd el scrie: „Nu putem descoperi decît ceea ce este în noi înşine şi ceea ce răspunde preocupării noastre". Tendinţa proprie şi preocuparea intimă a lui Burckhardt se formaseră în epoca răspîndirii pesimismului schopenhauerian, un fenomen pe care nu-l putem înţelege decît în legătură cu criza morală a burgheziilor moderne în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, cu acea criză care produce şi alte manifestări paralele, ca de pildă întreaga mişcare literară care îşi dă singură numele de „decadentism", un termen menit, de altfel, unei repezi îmbogăţiri a înţelesului său.

Printre ascultătorii lui Burckhardt la Universitatea din Basel, lua loc în primele rînduri ale sălii de curs, un tînăr coleg al marelui istoric, instalat de curînd ca profesor al aceleiaşi universităţi. Era Friedrich Nietzsche, care se pregătea să dea el însuşi propria lui sinteză greacă, în scrierea *Naşterea Tragediei (Die Geburt der Tragodie)*, adînc influenţată de ideile lui Burckhardt, după cum au dovedit-o cercetările germanistului francez Charles Andler în *Les Precurseurs de Nietzsche*, 1920, şi în *Le pessimisme esthetique de Nietzsche*, 1921, adică în vol. I şi III al marii monografii consacrate filozofului german. Tragedia greacă nu este explicabilă, pentru Nietzsche, dacă nu ţinem seama de fondul de durere al sufletului grecesc. Dar întreaga artă grecească, întocmai ca şi frumoasa ordonanţă a tragediei, nu sînt explicabile decît ca o compensaţie prin viziune armonioasă a acelui fond îndurerat, în legătură cu care Burckhardt înmulţise mărturiile culese din mituri şi din literatură.

Imaginea Greciei antice în *Memento mori* al lui Eminescu este rodul aceluiaşi moment social şi cultural. Analiza viziunii lui pune în lumină faptul că poetul a trăit adînc cultura vremii lui şi că, prin această parte a operei sale, ca şi prin cele care i-au urmat, el a fost un mare creator european. Izvoarele lui au fost însă mai puţine decît acele ale lui Burckhardt şi ale lui Nietzsche şi, folosind puţinele indicaţii la îndemînă, numai spontaneitatea genialităţii lui explică sinteza lui vizionară. Dincolo de pragul crizei lui pesimiste, din care s-a desprins imaginea Greciei, procesul moral şi artistic al lui Eminescu a continuat, pentru a cuceri marile lui certitudini sociale şi naţionale, un drum deschis către viaţă, curmat de moartea timpurie.

CARAGIALE ÎN LITERATURA LUMII

Difuzarea mondială a operei lui Caragiale, tradusă în multe limbi şi jucată în numeroase teatre ale lumii, „din Japonia pînă în America de Sud", cum zicea raportul citit la ultima adunare a scriitorilor, pune problema locului deţinut de această operă în literatura universală. Interesul ce i s-a arătat dovedeşte îndeajuns că, răsărite şi trăgîndu-şi seva din împrejurările societăţii în care au apărut, teatrul şi proza marelui scriitor alcătuiesc o producţie asimilabilă de toate popoarele, legată de curentele generale ale literaturii. Caragiale este unul din scriitorii mai mult studiaţi de critica romînească. S-au spus multe lucruri despre ce este el pentru noi. Trebuie arătat însă ce este şi ce poate deveni din ce în ce mai mult pentru cititorii şi spectatorii altor popoare. Locul lui Caragiale în literatura universală se constituie astfel ca un capitol nou al criticii. Este probabil că numeroase contribuţii vor veni în curînd să-l îmbogăţească. Cîteva indicaţii pot fi încercate de pe acum.

Caragiale este un mare scriitor romîn, dar şi al spaţiului sud-est european. În această parte a lumii, şi în condiţiile unei asupriri exercitate deopotrivă de stăpînirea străină ca şi de cea internă, s-a dezvoltat un tip omenesc, a cărui cunoştinţă de oameni şi al cărui umor au constituit, într-o lungă perioadă, aproape singurele mijloace de luptă şi de salvare personală. Omul trăind în piaţa publică, în veşnică acţiune de adresare cunoscuţilor şi chiar simplilor trecători, ştiind să vorbească fiecăruia în graiul lui, vesel, dar uneori umbrit de melancolie, „făcînd haz de necaz", cum se zice în limba noastră, profesînd respectul pentru autoritate spre a-i putea spune mai bine crudele adevăruri meritate, întocmind cîte un apolog transparent şi făurind maxime vrednice a fi reţinute, acest om mobil şi spiritual, virtuoz al epigramei şi anecdotei, este o figură cunoscută a Orientului şi a Balcanilor. Popoarele acestui spaţiu i-au imortalizat figura în Nastratin-Hogea, ale cărui snoave şi năzdrăvănii au fost culese şi răspîndite, la mijlocul veacului trecut, de Anton Pann. Caragiale a adus, la rîndu-i, în scrierile, ca şi în figuraţia lui publică, de care toţi contemporanii îşi amintesc cu încîntare, hazul, mimetismul, darul observaţiei ascuţite, aciditatea unei lungi serii de înaintaşi. Caragiale era conştient de descendenţa lui. Într-una din fotografiile lui i-a plăcut să apară şezînd turceşte pe covor, cu tichia balcanică pe creştet, cu capul ridicat, gata să lanseze invectiva. Dramaturgul era el însuşi actor, dar în decorul vieţii publice, căreia, în timpul existenţei sale, i-a dat o animaţie, păstrată în ecourile ei pînă azi. Străinii înregis-

trează, fără îndoială, acest farmec cuceritor al marelui scriitor romîn, vizibil în operele lui.

Legat de regiunea lumii în care a apărut, mai întîi prin caracterul lui, Caragiale a dat unei societăți în plină transformare replica ei artistică. Marea însuflețire a patrioților de la 1848 lăsase loc politicianismului burghez și liberal care, continuînd a afișa marile principii de altă dată, le utiliza acum în scopuri de chiverniseală personală. Agitația politicianistă acoperea, într-un mod destul de transparent, nulitatea oamenilor, imoralitatea lor. Roia o lume întreagă de retori și demagogi, de agenți guvernamentali, de funcționari parazitari, de jurnaliști inculți și veroși, o clientelă înjosită, vînînd beneficiul numai prin invocarea legăturilor cu mai marii zilei. În fața lor, țara adevărată apărea prin țăranii exploatați de boieri și de arendașii lor, bătuți la scara conacului, sau prin tîrgovețul îndobitocit și perplex în mijlocul neînțelesei comedii publice: „cetățeanul turmentat" al *Scrisorii pierdute*, personaj sintetic și simbolic, care introduce în țesătura piesei un accent tragic, discret dar săgetător. Între „comedii" și „momente" au trecut două—trei decenii. Micii negustori, membri ai „gărzii civice", silabisind articolele, în stil neologistic, din jurnalele politice ale zilei, trăiau încă în relații patriarhale, în casele lor de la marginea orașului, în cartierele vagi, de unde deplasarea pînă la teatrele sau balurile din centru lua caracterul unei aventuri, în mijlocul unor familii straşnic păzite de șefii lor, de altfel ușor înșelați. Este o lume ridicolă, dar înduioșetoare prin naivitatea ei. Fiii și nepoții acelora au pătruns în cetate; sînt politicieni, moșieri sau simpli paraziți, fac parte din „high-life", doamnele primesc la „jour fixe" și organizează cîte un „five o'clock tea", vorbesc franțuzește, tinerii sînt cronicari mondeni și se bat în duel, cu toți ascultă conferințe despre „progresul artelor, al literelor și al științelor", au stabilit legături profitabile și cresc acasă o nouă generație de copii răsfățați și prost-crescuți, personalul politic de mîine. Naivii au devenit șireți. Este un tablou extraordinar, împlinit din zecile de imagini ale „momentelor". Cînd se vor produce răscoalele țărănești din 1907, revulsia din adîncuri a țării adevărate, Caragiale va face încă o dată rechizitorul lumii lui, dar nu prin imagine artistică, ci în forma analizei politice de o deosebită luciditate în articolul *1907, din primăvară pînă în toamnă*. Caragiale ne-a pus atunci în mînă cheia operei lui, una din cele mai însemnate ale realismului european. Balzac ilustrase curentul în Franța regelui burghez, Dickens în Anglia victoriană, Gogol în Rusia țaristă, Caragiale în Romînia politicianismului liberal. A făcut-o introducînd în sinteza lui de artă elemente ale literaturii vremii, de care se leagă prin multe fire.

Era om de teatru. Venise pe lume într-o familie de actori. Fusese sufleur și copist de roluri. Trăise pe scenă și luase parte la toate spectacolele vremii. Cunoștea anecdotele actoricești și partea tehnică a meseriei. Observase pe „maestro" la pupitru, indicînd pe solist sau pe „tutti"; distingea timbrele tuturor instrumentelor și, ascultînd corul sau pe cîntăreți, prevedea momentul cînd se vor întoarce la „dominantă", încheind aria. Metaforismul lui conține ca „tertium comparationis", multe elemente împrumutate teatrului liric și dramatic. Cunoștea perfect tot repertoriul, pe Shakespeare, pe clasici și pe romantici. Dar trăia în vremea vodevilului francez al secolului al XIX-lea, care își dăduse marile lui succese în Scribe și Labiche. El însuși este un mare tehnician al scenei, ca aceștia. O piesă de teatru este, pentru el, ca elaborarea treptată a soluției unei probleme. Personajele sînt aduse pe scenă prin dezvoltarea logică a situațiilor, dar autorul știe să introducă episodul care întîrzie efectul și sporește tensiunea dramatică, eliberată apoi în marele hohot de

rîs prin care asistența salută adunarea tuturor personajelor la rampă. Este un mare constructor, un adevărat model, mai ales pentru vremea noastră care pare a pierde arta compunerii dramatice.

Dar dacă vrem să aflăm sectorul în care Caragiale manifestă toată puterea artei lui, trebuie să-i ascultăm personajele vorbind, nu numai în teatru, dar și în proza lui narativă. Aceasta din urmă ține de altfel, la Caragiale, tot de teatru, fiindcă scriitorul compune schițele și nuvelele lui tot ca pe niște scene dramatice, reducînd substanța lor aproape numai la dialog. Spațiul în care se mișcă personajele *Momentelor* este aproape vid, nu trec prin el vuetele naturii și nu-l umple, ca la Balzac, obiectele civilizației materiale. Întocmai ca pe artiștii clasici, pe Caragiale nu-l interesează decît *omul* care vorbește, aducînd în formele expresiei lui atestarea categoriei sociale, a profesiunii, a părții de țară de unde provine. Atitudinea stilistică, surprinderea tuturor notelor însoțitoare în comunicarea cuiva, are o deosebită forță și finețe în scrisul lui Caragiale. Ascultîndu-și personajele, el surprinde „clișeul", locul comun, frazeologia convenită și le notează cu o satisfacție amuzată și poate amară, deopotrivă cu a lui Flaubert în romanele realiste sau compunînd curiosul lui *Dictionnaire des idees reçues*. Critica limbajului, o preocupare stăruitoare în întregul realism, a dat mari rezultate la Caragiale.

Este un artist direct, urmărind să provoace în cititorul lui vivacitatea senzației nemijlocite. Într-un rînd persiflează categoriile generale ale vechilor retorice și poetice, care prezentau pentru arta literară primejdia de a încuraja, în locul impresiei cuceritoare a vieții, pe aceea palidă, legată de expresia convențională, transmisă de tradiție. Este desigur un om instruit, dispune de toate ideile generale ale culturii, dar el vrea să fie numai artist. Nu este un doctrinar; este un creator de viață. Persiflează și așa-zisa „analiză psihologică", aceea care, introdusă în narațiune, suspendă mișcarea vieții, dînd narațiunii încremenirea compozițiilor statuare unde Hercule ridicînd măciuca spre a zdrobi hidra din Lerna ne face să așteptăm de veacuri ca măciuca să coboare. Și totuși, ca un artist care a traversat toată epoca naturalistă, i s-a întîmplat și lui să ne dea cîte o analiză psihologică, în termeni ai reflecției, ca în *O făclie de Paști*, după cum aceluiași curent îi aparține tematica eredității în *Păcat*, a demenții în drama *Năpasta*, care prezintă de altfel și interesul că înfățișează una din puținele cufundări în lumea satelor, rare la artistul îndeosebi observator al lumii urbane.

Rare, dar nu inexistente. Și este interesant de comparat imaginea vieții rurale la Caragiale cu aceeași imagine la contemporanii lui. Nu mai avem de-a face aici cu lumea scăldată în lumină a lui Creangă, unde oamenii își trăiesc cu bucurie destinul lor și unde există locul și condițiile prielnice pentru a se forma o personalitate armonioasă și plină de vigoare. Nu este nici lumea sătească a lui Vlahuță și Delavrancea, descrisă din interiorul ei, cu participare elegiacă sau idilică. De altfel, în afară de nenorocita victimă a justiției din *Năpasta*, Caragiale n-a dat tipuri propriu-zise de săteni, ci mai mult o burghezie rurală, ciudați strîngători de grîne, veniți nu se știe de unde, pe cîrciumarul care trăiește în singurătatea vizuinii lui, trăind teroarea mediului ostil sau pe aceea a apariției posibile a posesorului unor bunuri uzurpate. Sînt figuri dezintegrate în mediul lor, singurii la care se așază ban peste ban într-o lume a sărăciei și a nevoii. Le învăluie o lumină scăzută și în jurul lor plutește urîtul.

În altă parte a operei lui, Caragiale ne apare ca povestitor de tipul Renașterii, din descendența lui Boccaccio. Îi place atunci să ne deschidă poarta către o lume

a Orientului, cu lungi plutiri pe mări, în corăbii care transportă mărfuri şi pe călătorii către locurile sfinte, pe pelerin şi pe călugăr. Revin sub pana lui motive, tratate deopotrivă de povestitorii celor două emisfere, ca acel Abu-Hasan care trăieşte într-o zi miracolul schimbării lui de condiţie, devenind, dintr-un sărman al cetăţii lui, om puternic şi bogat, un stăpînitor al lumii, ca Christopher Sly al lui Shakespeare. Într-o zi i-a ieşit în cale *Belphagar* al lui Machiavelli şi, adaptîndu-l vechilor împrejurări ale ţării, făcîndu-l să trăiască în vremea fanarioţilor, scrie una din operele lui cele mai puternice: *Kir Ianulea*, viziune a epocii de penetraţie grecească, cînd se puneau temeliile unei părţi întinse din burghezia locală, rezervor al unui personal politic din rîndul căruia se va desprinde figura deputatului în toate parlamentele, Agamiţă Dandanache: un nume de o deosebită expresivitate, cum sînt toate numele personajelor carageliene, fiindcă fiecare element al lui conţine o trăsătură caracteristică: diminutivul înjosit al falnicului străbun *Agamemnon*, cuvîntul trivial-familiar de provenienţă turcă *dandana* (= încurcătură), sufixul ipocoristic grecesc—*che*. A povestit şi cîteva basme, după ce persiflase pe acele ale unor scriitori manieraţi ai vremii, întocmite prin tratarea lirică, edulcorată, a temei populare. Intr-unul, în *Calul dracului*, în schema tradiţională scriitorul toarnă o materie de viaţă observată cu obişnuita lui penetraţie, evocîndu-ne pe baba cerşetoare la o răspîntie de drumuri, pe băetanul sărman şi rătăcitor care găseşte un culcuş de o noapte lîngă ea. Este o scenă din inima ţării vechi şi umile, şi din drumurile ei. Dar cînd băetanul, un pui de drac, este luat în cîrcă de baba vrăjitoare, transformată într-o femeie tînără de o răpitoare frumuseţe, se clădeşte pentru noi un simbol cu multe planuri în adîncime. Şi povestitorul arată mare forţă poetică în evocarea unei nopţi de vară, plină de chemările iubirii, pe care nu ezit s-o alătur de unele scene ale *Visului unei nopţi de vară* a lui Shakespeare.

Era un scriitor dintre cei mai scrupuloşi, un mare artist al verbului. Citindu-l şi recitindu-l, îţi dai seama neapărat că actul creaţiei literare era dublat la el de reflecţia necontenită asupra mijloacelor, de cumpănirea fiecărui cuvînt, a fiecărui semn grafic. Telegrafia cu îngrijorare din străinătate, cînd i se tipărea vreo bucată, pentru a cere mutarea unei virgule. Omul atît de spontan era un artist migălos şi chinuit. Comicul lui, care izbucnea cu uşurinţă între prieteni, devenea, în scris, o problemă complicată de calculare şi convergenţă a efectelor. Alăturarea de Flaubert se impune încă odată. Era, de altfel, în toate chipurile, o natură adîncă, una din acele care cere să i te opreşti în faţă şi care îţi pune întrebări. Veselia carageliană are ecoul prelung. Coboară pînă într-un fond al reflecţiei şi pînă într-un strat al melancoliei. Şi în această privinţă este caracteristică scena cînd un vorbitor ridicînd paharul, la o masă de sărbătorire, pentru a bea în cinstea „marelui umorist", a primit din partea scriitorului replica: „Eu sînt un sentimental, domnule".

A fost un scriitor reprezentativ pentru cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea romînesc, fixat adînc în ţesătura de curente, de motive, de procedee ale întregii literaturi europene. Este un mare realist al veacului său, cu deschideri către Orient şi către Occident, către scena comică a francezilor şi către lumea de motive a Renaşterii, o apariţie literară expresivă pentru însăşi aşezarea ţării noastre între cele două părţi ale continentului, acea aşezare prin care literatura ei obţine unul dintre timbrele-i specifice. Pentru că acest timbru a fost înregistrat în opera lui Caragiale, se explică interesul general ce i se arată şi universalitatea ei în devenire.

TUDOR ARGHEZI ȘI ÎNNOIREA LIRISMULUI EUROPEAN*

Sub diferite influențe literare și sociale, într-un anumit moment al secolului al XIX-lea, asertiunea pe care Marmontel o rostise cu un secol în urmă în legătură cu poezia, începe să nu mai fie adevărată: „Poezia, spunea Marmontel, nu este altceva decît elocvența în toată forța și cu toate farmecele sale". Concepția retorică a poeziei, în care se concentrează tradiția de două ori milenară a clasicismului, suferă o devalorizare ce constituie fenomenul decisiv al evoluției literare moderne. Reînnoirea lirismului, atribuită uneori romantismului german sau simbolismului francez, dar care nu poate fi înțeleasă în afara izvoarelor populare și a răsunetului lor asupra inspirației culte, este un curent care cuprinde rînd pe rînd toate literaturile lumii. Poeții renunță să țină discursuri, să dezvolte o idee și s-o analizeze, trecînd-o prin etape succesive. Îndată ce trece valul romantismului căzut, poeții încep să-și noteze senzațiile și viziunile, fără preocuparea de a discuta și de a argumenta. Fondul rațional al oricărei concepții poetice se manifestă altfel decît în trecut și raportul dintre idee și imagine ia forma unui raport de imanență rareori întîlnit în epocile anterioare ale poeziei sau existent, cel mult, în poezia populară, a cărei influență asupra evoluției literaturii culte n-a încetat să crească de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea.

Reînnoirea lirismului european, fapt important care se mai studiază încă în toată vasta lui semnificație estetică și socială, se manifestă în literatura romînă, spre sfîrșitul secolului trecut, în opera lui Alexandru Macedonski. Acest poet, al cărui destin literar a cunoscut mari ciudățenii și dezamăgiri, datorită în parte caracterului său bizar, își însușise o conștiință clară a reînnoirii lirismului contemporan. Hrănit din izvoarele moderne ale poeziei, scriindu-și o parte din opera lui în limba franceză, contemporan cu simboliștii, colaborator la mai multe publicații franceze și belgiene, printre care „La Wallonie" a lui Albert Mockel, Macedonski propune, în eseurile sale, o nouă concepție a poeziei și, încă în 1892, se sprijină pe exemplul lui Baudelaire și al lui Maellarmé, al lui Maeterlinck, Peladan și Moreas. Macedonski era conștient de faptul că logica poeziei nu este logică pur și simplu și că mijloacele de care se folosește un poet nu se reduc la sîmburele conceptual al cuvîntului. Teoriile instrumentaliste ale lui René Ghill îl impresionaseră puternic și el însuși rezer-

* Comunicare la Congresul de literatură comparată, Utrecht, august 1961.

va un loc important, în creaţia sa literară, valorii sonore a cuvintelor, sinuozităţii construcţiilor, refrenului.

Sînt cunoscute limitele lui Macedonski: cosmopolitismul lui literar, greu asimilat de publicul timpului, plurivalenţa atitudinilor sale care-l fac să fie cînd romantic, cînd parnasian, cînd simbolist. Influenţa lui Macedonski a fost totuşi foarte fecundă. Un anumit număr de tineri poeţi, care se fac cunoscuţi la sfîrşitul secolului sau imediat după aceea, trece prin cenaclul său şi colaborează la revistele sale. Macedonski posedă darul unei intuiţii foarte sigure: recunoaştea meritele şi posibilităţile tinerilor săi discipoli. Acest lucru s-a petrecut şi cu Tudor Arghezi care debutează în una din revistele lui Macedonski încă din 1896, desfăşoară apoi o bogată carieră literară. Prin Arghezi reînnoirea europeană a lirismului ia o nouă înfăţişare, specific romînească, şi, prin această faptă de creaţie, el se impune ca cel mai însemnat poet al epocii sale.

Este absolut necesar să amintim aici datele cele mai importante ale biografiei lui Arghezi care a fost sărbătorit, în mai 1960, cu prilejul împlinirii a 80 de ani. Am vorbit de începuturile lui la una din revistele lui Macedonski, sensibil din primul moment la originalitatea funciară a discipolului său. Tînărul aparţinea claselor populare şi încerca să schiţeze un debut literar în condiţiile cele mai puţin favorabile. Nu-şi termină studiile şi îşi schimbă adeseori ocupaţiile. Este un spirit independent faţă de diferitele tendinţe şi grupări ale epocii. În 1904 înfiinţează o revistă proprie „Linia dreaptă", în care, alături de primele sale poezii, atît de uimitoare, îşi lansează manifestul literar. El caută, după cum spune, „limbajul matematic al versului". Este omul hotărîrilor subite. După o perioadă monahală, care lasă urme în temele poetice şi în mijoacele sale de expresie, leapădă haina monahală şi pleacă în străinătate, în Elveţia şi în Franţa, unde duce o viaţă rătăcitoare şi se întreţine din munca lui. Cînd în 1910, N. D. Cocea fundează revista socialistă „Viaţa socială", primul număr al acestei publicaţii se deschide cu un poem semnat de poetul al cărui nume era puţin cunoscut. Este un poem în care infiltraţiile anarhismului epocii sînt evidente. Poetul visează la distrugerea universală şi la lumea „limpede şi blîndă", care ar putea înlocui vechiul univers. În „Viaţa socială", personalitatea lui Arghezi capătă trăsături distincte. Ne aflăm după răscoalele ţărăneşti din 1907 şi ecourile acestei mari crize sociale nu se stinseseră încă. Printre tinerii intelectuali ai epocii se formase o stare de spirit radicală, vădită în atitudinile şi expresia lor. Arghezi este cel mai remarcabil dintre ei. La începutul anului 1915, Arghezi întemeiază o nouă revistă, „Cronica", în care talentul său se afirmă atît în poezie cît şi în pamflet. La fel ca Léon Bloy şi Laurent Tailhade, în noua literatură franceză, Arghezi acordă pamfletului politic demnitatea unui gen literar. La sfîrşitul războiului din 1914—1918, Arghezi suferă o detenţiune pentru opinii politice. Pus în libertate, îşi reia activitatea, şi abia în 1927, la vîrsta de 47 de ani, se gîndeşte să-şi strîngă versurile într-un volum, sub titlul *Cuvinte potrivite*, titlul care conţine atît o protestare de modestie, cît şi concepţia sa artizanală asupra artei literare. Închis într-un lagăr de concentrare sub regimul fascist, îndată ce este eliberat îşi reia activitatea cu un elan sporit şi, după ultimul război mondial, se alătură revoluţiei populare pe care o susţine cu verbul său arzător, a cărui cristalizare supremă este poemul ciclic *Cîntare omului*, vastă frescă a progreselor omenirii de la începuturile ei pînă în epoca socialistă.

O justă înţelegere a poeziei lui Arghezi, una din cele mai înalte din cîte s-au format în ţările Europei în timpul ultimilor cincizeci de ani, cere ca aceasta să fie cercetată

în perspectiva literaturii comparate. La fel ca poeții aparținînd posterității lui Baudelaire, pe care Arghezi l-a tradus strălucit în romînește, poetul romîn a distrus convenția poetică, locurile comune ale limbajului frumos, care nu apar în versurile și în proza lui decît cu o funcțiune cu totul opusă celei care-i revenise prin tradiție. Ironia verbală, obținută prin devalorizarea felului obișnuit de a se exprima, joacă un mare rol în opera acestui poet, care de altfel nu ezită să folosească locuțiunile și expresiile populare. Lexicul poetului deschide porțile termenilor proscriși, chiar locuțiunilor triviale; cuvintele, metaforelor sale sînt încărcate de o materialitate palpabilă, pline de o viață arzătoare care acaparează toate simțurile omului. Construcțiile lui Arghezi au reînnoit sintaxa romînă prin efectul unei anumite dislocări a părților frazei, care conferă acesteia un spațiu interior în stare să cuprindă curba cea mai largă a sensibilității, de la apostrofa cinică și de la revoltă pînă la suavitate. Este poetul vechilor iobagi, strămoșii săi, răzvrătiți în el împotriva prigonitorilor de totdeauna; este poetul luptei omului cu Dumnezeul său, al orgoliului și îndoielilor, cîntărețul naturii inocente și umile, pentru care află uneori accente de umor inspirat de sentimentul unei asemănări profunde cu orice ființă, în bucurie și în durere. În faza socialistă a poeziei sale, Arghezi a evocat cu o vigoare cu totul deosebită desprinderea omului de vechea stare animalică, singurătatea și spaimele începuturilor sale, mersul său spre viitor, vădit în îndrăznelile lui actuale. *Cîntare omului* este un poem prometeic care face mai bogată și mai profundă tema tratată odinioară de Goethe și Shelley.

Reînnoirea lirismului realizată de Arghezi în literatura romînă a avut o influență hotărîtoare asupra contemporanilor săi mai tineri. Bătrînul maestru al criticii romînești, G. Ibrăileanu, obișnuia să spună că s-a scris într-un fel înainte de Arghezi, dar cu totul altfel după el. De la Mihai Eminescu, marele liric al secolului al XIX-lea, a cărui puternică inspirație reprezintă unul din ultimele valuri ale romantismului european, literatura romînă n-a suferit o influență mai bogată în consecințe decît aceea izvorîtă din opera lui Arghezi. Trebuie totuși să remarcăm că această influență s-a exercitat mai întîi în mediile literare și numai după aceea, opera, care avea prin ce să uimească, atît datorită noutății temelor cît și îndrăznelii mijloacelor, a găsit drumul în stare s-o ducă spre publicul cel mai larg, în ochii căruia Tudor Arghezi trece astăzi drept un poet național. Este ceea ce precizează locul ocupat de poezia lui Arghezi în mișcarea reînnoirii lirismului european, căruia îi aparține prin izvoarele sale, prin multe din procedeele ei dar, mai întîi, prin direcția pe care a știut s-o dea gîndirii poetice.

S-a evocat adeseori mersul lirismului european începînd din momentul în care meditația romantică a căzut în desuetudine și cînd figura *poetului cîntăreț — poeta vates* — a început să îmbătrînească. Poezia, asemeni oricărui alt produs al spiritului uman, este legată prin mii de fire de societatea în sînul căreia își găsește temele, elementele de limbă, tendințele care o inspiră. A venit însă un moment în care aceste multiple legături au slăbit, și poezia, disociată de marile curente care traversează viața publică, a început să evolueze după legalitatea ei internă. Meșteșugarul cuvîntului se substituie atunci poetului. *Poezia* (Dichtung) devine *artă a cuvîntului* (Wortkunst). Auditoriul ei se îngustează. Publicul literar se specializează. O trăsătură de manierism și de prețiozitate ajunge să coloreze această poezie făcută pentru inițiați. Este un fenomen care s-a produs aproape pretutindeni și care pune una din problemele cele mai arzătoare ale literaturilor moderne. Trebuie oare ca poezia

să continue a juca un rol în formarea omului de azi sau trebuie ea să se resemneze, desfăşurîndu-şi farmecele numai pentru amatori şi pentru filologi?

Procesul pe care l-am semnalat mai sus n-a fost străin nici în evoluţia poeziei lui Arghezi. O trăsătură de ermetism s-a adăugat uneori producţiilor poetului romîn, mai ales în perioada medie a creaţiei sale, aceea dintre cele două războaie. Totuşi, interesul faţă de această creaţie, din punctul de vedere al literaturii comparate, provine din faptul că a ştiut să menţină, în general, contactul cu viaţa şi aspiraţiile timpului său. Această mare operă poetică, legată prin atîtea fire de reînnoirea modernă a lirismului, a ştiut să evite pericolele autonomiei estetice şi ale acelei disocieri în raport cu viaţa naţiunilor moderne, care constituie unul din evenimentele cele mai marcante ale evoluţiei literare a timpului nostru. Opera lirică a lui Arghezi, tot atît de modernă pe cît de naţională şi socială, posedă un loc propriu în ansamblul lirismului contemporan. Renunţînd la exprimarea unor idei generale şi la înlănţuirea lor în forma discursului poetic tradiţional, ştiind să se menţină în cadrul pur poetic al gîndirii figurative, mînuind verbul cu ştiinţă perfectă a puterii şi magiei sale, punînd în valoare toate mijloacele dobîndite de reînnoirea modernă a lirismului, Arghezi a ştiut să păstreze sensul uman al poemului, mesajul său naţional şi social.

Arghezi a înfăţişat omul epocii şi al ţării sale, luptele şi aspiraţiile acestuia, în formele unei arte poetice noi şi care nu poate fi înţeleasă decît în legătură cu vastul ansamblu literar al cărui nume reprezentativ este acela al lui Baudelaire. Acesta ar fi fost uimit să afle că numai cu cîteva zeci de ani după moartea sa, un tînăr romîn, învăţînd din cartea sa nemuritoare, va continua experienţa sa poetică, punînd-o în slujba unui popor. Se spune adeseori că simbolismul derivă din opera lui Baudelaire, dar în timp ce marea mişcare literară va evolua spre o formulă ermetică ce nu pune probleme decît pentru filologi, poezia lui Arghezi, adăpată la aceleaşi izvoare ca aceea a unor numeroşi poeţi actuali, continuă să se adreseze întregului popor şi obţine auditoriul cel mai larg. Sinteza naţională a simbolismului este marca distinctivă a creaţiei argheziene. Pentru a găsi o analogie cu opera lui Arghezi, aceasta va trebui căutată la unele din popoarele Europei centrale şi răsăritene, care au trebuit să ducă mari lupte pe plan naţional şi social, în epocile recente ale istoriei lor. În acest sens, nu ezit să citez alături de Arghezi numele marelui poet maghiar Ady Endre, ca şi acela al poeţilor ruşi Alexandr Block, Esenin şi Maiakovski. Reînnoirea lirismului ia la toţi aceştia o semnificaţie naţională şi socială care trebuie neapărat pusă în lumină.

Este o experienţă poetică demnă de a fi semnalată şi pe care istoria generală a literaturilor trebuie s-o înregistreze.

COŞBUC, TRADUCĂTOR AL LUI DANTE

Apariţia într-o nouă ediţie, mult aşteptată, a *Divinei Comedii*, în traducerea lui G. Coşbuc, m-a dus cu gîndul la anii îndepărtaţi, cînd întîmplarea m-a aşezat pentru scurt timp în apropierea poetului nostru, prins pe atunci, confiscat şi robit de marea lucrare a tălmăcirii lui. În Calea Plevnei, unde locuia Coşbuc, ocupam şi eu o odăiţă de student, la etajul superior. Era prin august sau septembrie 1916. Izbucnise războiul şi, aşteptînd să îmbrac haina militară, descopeream că frontul poate fi şi la noi acasă. Incursiunile avioanelor nemţeşti făceau victime la Poştă, în Piaţa Kogălniceanu, lîngă farmacia lui Thüringer. Cînd suna alarma, toată lumea se grăbea spre adăposturi. Drumul locatarilor din Calea Plevnei, lîngă liceul particular al lui Clinciu şi Popa, ducea prin apartamentul familiei Coşbuc. Într-o seară m-a oprit poetul: „Ţi-e frică?“ Nu mi-era frică. Mi-a arătat atunci un scaun în odaia plină de cărţi şi manuscrise şi mi-a turnat un pahar de vin. Coşbuc trăia pe-atunci marea durere a pierderii lui Alexandru, frumosul şi învăţatul lui fiu, ucis cu puţină vreme înainte într-un accident de automobil. Camera lui Alexandru rămăsese aşa cum o lăsase el. Nimeni n-avea voie să clintească vreun obiect. Am stat multe seri împreună cu poetul. Veneau ştiri rele de pe frontul depărtat. Se pregătea evacuarea Bucureştiului. Detunăturile artileriei antiaeriene ne cutremurau în penumbra odăii. Într-o seară am păşit prin întuneric pînă la fereastra camerei dinspre stradă şi am văzut atunci, prins în focul reflectoarelor, fusul de argint al zepelinului, astru nou, aducător de moarte, în constelaţiile cerului de toamnă.

Coşbuc nu era un om din cale afară de comunicativ şi rolul meu, în tovărăşia pe care mi-o oferise, era acela al unui martor aproape mut al melancoliei lui. Mă surprindea faptul că pentru nevoile oricărei comunicări, poetul găsea un proverb, o locuţiune, o zicere tipică. Vorbirea lui era populară şi generală, mai mult decît individuală. Dar cînd într-o seară a început să citească un cînt al poemului lui Dante, desigur mai mult pentru el decît pentru mine, am înregistrat sunetul special al limbii traducerii, regăsit acum la noua ei lectură.

Coşbuc a fost un mare cititor al literaturilor străine, mai ales al celor vechi. Venise cu cunoştinţele latineşti ale ardelenilor învăţaţi de atunci, suficiente pentru a întreprinde mai tîrziu traducerea *Eneidei*. Prin versiunile poeţilor germani se apropiase de literatura Indiei. Lucrările lui Fr. Rückert cîştigaseră mulţi cititori

pentru *Mahabarata* şi *Gitagovinda*. *Sakuntala* apăruse în a doua jumătate a veacului trecut în nu mai puţin de patru traduceri, dintre care cea mai citită a fost aceea a lui Rückert. Coşbuc a dat şi el o versiune romînească a *Sakuntalei*; a alcătuit şi o Antologie indică. Studiul sanscritei l-a preocupat cîtva timp. De Dante s-a apropiat mai întîi tot prin ocolul german. Cred că a putut porni de la una din numeroasele traduceri germane ale secolului al XIX-lea. Dar mai tîrziu, după cum ne informează Al. Balaci, comentatorul noii ediţii a versiunii lui Coşbuc, poetul a învăţat italieneşte şi originalul italian a rămas singura lui călăuză.

Faptul că George Coşbuc a consacrat atîta timp lucrărilor de traducere se explică în bună parte prin natura talentului lui. Coşbuc era ceea ce se numeşte, uneori, un poet „obiectiv". Îi plăcea să pornească de la teme istorice sau legendare, de la situaţii reale de viaţă. Chiar expresia sentimentelor individuale se organizează la el prin mijlocirea unui „rol" sau de sub o „mască". Lirismul nu este absent din înzestrarea lui Coşbuc; dar procedeele lui sînt de cele mai multe ori acele ale poetului epic. Coşbuc purcede totdeauna de la un conţinut bine determinat. Lucrarea trecerii în formă este la el o operaţie ulterioară fixării conţinutului. Felul înzestrării şi al procedeeleor lui îl indica deci pentru operele de traducere, căci un traducător este un poet care pleacă de la o realitate deplin închegată, adică de la opera pe care îşi propune s-o aducă în limba lui maternă. Printre feluritele traduceri pe care le-a întreprins, *Divina Comedie* este aceea care îi punea poetului mai multe probleme, ca una care îl obliga să înmlădieze mai mult tehnica sa, să folosească cu o ingeniozitate mai mare uneltele lui.

Divina Comedie este un cristal perfect. Este cu neputinţă de a-i face vreun adaos pe direcţia verticală sau orizontală. Traducătorul trebuie să se mişte în cadrul inflexibil al celor trei părţi compuse din cîte treizeci şi trei de cîntece, sporite cu cîntecul iniţial al primei părţi: grandiosul portal al monumentului întreg. Nu poţi face un pas în afară de succesiunea riguroasă a terţinelor fiecărui cînt, încheiat cu cîte un singur vers final; nu poţi ieşi din schema imuabilă a endecasilabului iambic. Niciodată Coşbuc nu s-a găsit în faţa unei probleme literare la fel de spinoase. Traducerea *Divinei Comedii* a rămas deci opera cea mai de seamă a măiestriei lui poetice.

S-ar putea întîmpla ca cititorii *Divinei Comedii*, în romîneşte, să găsească această lucrare destul de greu de străbătut. Opera lui Dante este un monument literar de la începutul veacului al XIV-lea, greu de toate implicaţiile medievale. După cum dramele lui Shakespeare răsfrîng întreaga lume de idei ale Renaşterii şi umanismului, după cum *Comedia umană* a lui Balzac nu poate fi despărţită de frămîntarea de gînduri a ştiinţelor sociale şi biologice moderne, tot astfel marele poem al lui Dante conţine în sine universul de idei, de credinţe, de imagini, de fapte istorice, ale lumii medievale. *Divina Comedie* nu poate deci să fie citită fără un comentar. Acela cu care Balaci însoţeşte versiunea ei romînească răspunde multelor nevoi ale luminării textului, cu o preocupare marcată totuşi pentru sublinierea frumuseţilor lui literare. Spre deosebire de comentatorii italieni, a căror minuţie a creat erudita filologie dantească, noul comentator romîn dezvoltă mai ales latura estetică a exegezei sale, răspunzînd astfel nevoilor cititorului actual de literatură. Dar chiar cu acest preţios ajutor, dificultăţile textului nu sînt îndată doborîte. Opera dantească se remarcă, în afară de multele ei aluzii, definiţii, distincţii, printr-o mare, printr-o inegalată concentrare. Limitele oarecum înguste şi foarte ferme ale cadrului formal, dar şi bogăţia neasemuită de idei, obligă pe poet la o deosebită conciziune. Coşbuc

s-a conformat cu multă fidelitate formei, stilului, rigorii danteşti. Pentru a reproduce economia atît de concisă a originalului, Coşbuc foloseşte mai multe mijloace. Mai întîi desele inversiuni, corespunzătoare facultăţii limbii italiene de a lega pronumele reflexiv de verbul lui. Sînt de observat apoi multele pronume, personale, posesive şi demonstrative, prin care devine inutilă repetarea termenilor pe care acestea îi înlocuiesc sau la care se referă: alt mijloc al concentrării expresiei, care impune în acelaşi timp o lectură înceată şi atentă. Nimeni nu poate alerga prin această traducere, ca pe un cîmp deschis. Cuvintele, ei nu sînt mai multe decît trebuie, ci mai degrabă mai puţine. Contextele ei trebuiesc apoi bine stăpînite. Lectura lui Dante trebuie să fie nu numai succesivă, dar oarecum şi simultană. Străbătînd oricare din terţinele lui, nu te poţi grăbi către sfîrşitul ei, căci multe dintre cuvintele ei te trimit la cuvintele care au premers sau care urmează. Un exemplu: cînd Dante, întovărăşit de Virgiliu, ajunge la cetatea infernală Dite, de pe ale cărei metereze şi în jurul căreia izbucnesc semnale luminoase, poetul povesteşte: „Mă-ntorsei deci spre-acel ce ştie toate: — Ce zice-acest de-aici? Şi ce-i răspunde Al treilea foc — am zis — şi cine-l scoate?“ (VIII, 7—9). Enigma acestei strofe se lămureşte repede cititorului atent: *acel ce ştie toate* este un mod aluziv de a vorbi despre Virgiliu. *Acest de-aici* este o expresie care întovărăşeşte un gest şi indică flacăra de care s-a vorbit în terţina anterioară. *Al treilea foc* nu poate fi înţeles decît cu referire la cele două flăcărui despre care s-a amintit cu cinci versuri mai înainte. Iată dar cum lectura lui Dante presupune în orice moment stăpînirea contextelor mai largi şi cum ea cere sau formează deprinderea lecturii atente şi sagace.

Coşbuc n-a reprodus numai cu mare fidelitate construcţiile originalului, dar a căutat să se apropie de lexicul şi chiar de timbrul lui. Desigur, lexicul traducerii foloseşte unele arhaisme, justificabile în versiunea unei opere care datează de peste şase sute de ani (*judeţ* — judecată, *cei* — celei, *cei de veci* etc.). N-a ocolit nici cuvinte sau variante fonetice, populare sau regionale (*întrăma*, *blăstema*, pl. *păgubi* etc.). Uneori s-a oprit la unele formaţiuni proprii (*golime*, *acroare*, *distînd* — distanţat) sau rare (participiul *scufuns*). Dar în afară de aceste amănunte ale expresiei, pentru care pot fi găsite paralelisme în scrierile lui originale, poetul a crezut, fiind vorba de traducerea unei opere italiene, că poate dilata elementul lexical de provenienţă latină al graiului nostru, ba chiar a primit neologisme de origine mai recentă pentru a influenţa într-o anumită direcţie sonoritatea generală a limbii sale. *Oficiu* (slujbă, corespunzător it. *offizio*), *lai* (— elegie cîntată), *graţii* (— mulţumiri, în original *ringrazio*), *culpe*, *fine*, *bolgie* (— vale, it. *bolge*) etc. sînt numai cîteva din multele exemple care se pot cita din bogatul tezaur italienizant al lui Coşbuc. Chiar fonemele au fost uneori modificate în acelaşi sens, prin forme elidate, posibile în romîneşte, precum: *Cine-a-ntrat*, *c'a'ntrat*, *să'ntrăm*, *mă'ntroduse* etc.

Trebuie spus totuşi că italienismele lui Coşbuc lasă şi unele dificultăţi nerezolvate. Notez una din ele. În cîntul IV, v. 139—40, după ce ni se povesteşte întîlnirea, în primul cerc al Infernului, cu marile spirite ale antichităţii, poetul îl remarcă şi pe Dioscoride, medic şi botanist al vechimii. *„Şi-Orfeu şi-adînc observatoru-n quale aici era, eu zic Dioscoride“*. *„Quale“* din v. 139 lasă neschimbat cuvîntul corespunzător din original: *E vidi il buono accoglitor del quale, Dioscoride dico*; *e vidi Orfeo.* Ce este acest *„quale“*? El este luat pentru substantivul *qualità*. Comentariul lui Torraca nu ne spune mai mult; dar acela al lui Tommaseo, interpretînd pe *buono* anterior, lămureşte: *valoros culegător al calităţilor naturale ale corpurilor (valente*

raccoglitore delle qualità naturali dei corpi). Această caracterizare a lui Dioscoride luminează îndată pasajul rămas obscur şi la Dante, şi la traducătorul lui romîn, care a folosit în acest punct un neologism enigmatic. Trebuie să spunem că astfel de cazuri sînt cu totul rare. Neologismele lui Coşbuc sînt, în general, uşor de înţeles.

Ar fi interesant un studiu complet al limbii lui Coşbuc în traducerea *Divinei Comedii.* Dar chiar din puţinele observaţii ale acestor rînduri se poate ajunge la încheierea că lucrarea de traducere a lui Coşbuc reprezintă exemplul unei opere obţinute prin asimilarea atît de temeinică a originalului şi a conţinutului ei, încît ea se dezvoltă apoi în numeroasele amănunte ale expresiei. Chiar şi rarele depăşiri ale normei autenticităţii limbii, cea dintîi şi cea mai însemnată într-o tălmăcire, merită să fie meditate de traducătorii zilelor noastre, care pot găsi de altfel în opera înaintaşului lor atîtea alte exemple de studiere adîncă a operei, de fidelitate scrupuloasă în redarea ideii, a formei, a timbrului ei specific, pilduitoare pentru lucrările lor.

LITERATURĂ UNIVERSALĂ ȘI LITERATURĂ NAȚIONALĂ*

Reforma învățămîntului superior din 1948 a adus, în Romînia, printre alte inovații, crearea unui curs de *Istoria literaturii universale* pentru toți studenții facultăților filologice ale țării. Deoarece mi-a fost acordată cinstea de a-mi asuma răspunderea acestui curs la Facultatea de filologie din București, aș dori să expun în cele ce urmează ideile care mi s-au lămurit în timpul elaborării și expunerii lui. Voi face lucrul acesta cu atît mai multă plăcere, aci, la Budapesta, deoarece capitala dumneavoastră este un vechi și important centru al studiilor literare, de unde nu o singură dată rezultatele cercetării moderne au găsit calea împărtășirii lor generale. Voi aduce deci cîteva ecouri ale experienței noastre din București, cu nădejdea că observațiile pe care aceste ecouri le-ar putea trezi se vor întoarce ca noi îndemnuri și îndrumări pentru lucrările noastre.

Introducerea cursului de *Istoria literaturii universale* în învățămîntul literar superior venea să înlăture o lipsă viu resimțită. În facultățile noastre filologice se studiază, în afară de limba și literatura romînă cu toate disciplinele lor conexe, mai multe alte limbi și literaturi naționale, și anume limba și literatura rusă, franceză, italiană, spaniolă, germană și engleză. Există și lectorate pentru limbile și literaturile celorlalte popoare slave înconjurătoare, ale bulgarilor și sîrbo-croaților, ale cehilor și polonezilor. Unele din aceste cursuri au existat și înaintea reformei învățămîntului din 1948, dar între ele se ridicau bariere destul de greu de înlăturat. Aceasta a fost de altfel situația aproape în toate facultățile de litere ale lumii. Ideea specializării științelor, cu un rost atît de important în cultura secolului al XIX-lea și al XX-lea, menținea într-un cerc oarecum închis pe romaniști, pe germaniști, pe slaviști. Uneori aria specializării era mai îngustă. N-am de adus nici o obiecție împotriva specializării, condiție indispensabilă a muncii științifice moderne. Numărul documentelor istorice și al cercetărilor relative la ele s-a înmulțit într-o asemenea proporție, încît ajunge unei vieți de cercetător studiul exhaustiv al unei singure literaturi naționale, ba chiar și al unui singur secol din cuprinsul ei. Există o mare deosebire între

---

* Comunicare prezentată cu prilejul Congresului de istorie literară convocat de Academia ungară de științe la Budapesta, 1—3.XI.1955.

cunoaşterea la care ajunge cineva care atinge numai culmile luminoase ale unei literaturi şi aceea a cercetătorului devenit conştient, prin întinderea şi adîncimea anchetei sale, de întreaga muncă de pregătire din care s-au desprins operele reprezentative şi marile reputaţii.

Nu este şi nu va fi posibilă cercetarea în domeniul istoriei literare fără concentrarea asupra unui domeniu de specialitate. Dar specializare nu înseamnă îngustime şi, dacă i se poate cere cercetătorului circumscrierea riguroasă a problemelor sale, i se poate pretinde şi orizont. Marii maeştri l-au avut totdeauna. Nu cred că poate fi prescris ca un ideal tipul mai vechi al filologului parcat într-o singură problemă şi a cărui acribie, a cărui exactitate şi minuţie lăudabilă s-au însoţit, nu o dată, cu îngustimea orizontului şi uneori a inimii sale. Un astfel de tip omenesc, pentru care oricine ar putea cita cîteva exemple, s-a format ca un produs al istorismului mai vechi şi al acelei munci de bibliotecă şi arhivă, cerută de metodele istoriei, dar care îl izola oarecum pe cercetător de viaţă şi de interesele ei. Fenomenele literare aparţin unor ansambluri largi şi ele nu pot fi cunoscute decît în perspectiva şi în lumina acestora. Acum cîţiva ani, Georg Lukács a auzit afirmîndu-se, în cursul unei reuniuni filozofice la Geneva, că singura cunoaştere posibilă pentru omul modern de ştiinţă este cunoaşterea fragmentului. Ca dialectician, Lukács a replicat că dacă nu plasezi fragmentul în totalitatea căreia el îi aparţine, lipseşti cunoaşterea de semnificaţia şi valoarea ei. Aş fi dorit să pot cita propriile cuvinte ale lui Lukács, de care nu-mi amintesc decît din referinţele unei reviste, dar trebuie să spun că observaţiile lui atît de pertinente, dacă nu chiar expresia lor, mi-au revenit adeseori în minte în timp ce pregăteam cursul de istoria literaturii universale. Scopul reformei învăţămîntului din 1948 a fost desigur, printre altele, să ajute la crearea acelor perspective de totalitate în care trebuie să se înscrie cercetarea specială, pentru ca aceasta să ajungă la întreaga ei fecunditate. Trebuie să adaug că, în facultăţile noastre filologice, se pregătesc nu numai viitorii cercetători, dar şi profesorii de literatură, viitorii critici literari şi publicişti, toţi acei care sînt chemaţi să susţină, într-un fel sau altul, noua cultură literară a ţării. Este posibil ca toţi aceştia să se bucure de învăţămîntul uneia din literaturile naţionale, dar să se lipsească de cunoaşterea tuturor celorlalte? Un italienizant ieşit din vechea facultate de litere ducea pînă la un anumit grad cunoaşterea problemelor criticii danteşti, dar putea rămîne cu totul neorientat în problemele creaţiei shakesperiene sau goetheene. În realitate, vechii noştri absolvenţi căutau să-şi completeze lacunele, atunci cînd ajungeau să înţeleagă valoarea culturii literare generale, dar şcoala nu făcea mai nimic pentru a li-o transmite. Reforma din 1948 a căutat să înlăture această lipsă, atunci cînd a prevăzut pentru toate facultăţile filologice un curs de istoria literaturii universale.

Cînd mi-am luat răspunderea unui astfel de curs, m-am întrebat mai întîi dacă el poate fi alcătuit. Nu mi-am ascuns de loc dificultăţile care proveneau din faptul că avînd să acopere un domeniu atît de întins, temeinicia informaţiei putea lipsi în foarte multe din punctele lui. Cine posedă, într-adevăr, suficiente cunoştinţe, chiar dacă se restrînge numai în cadrul literaturilor europene, pentru a expune şi literaturile antice şi pe cele moderne, pe cea franceză şi pe cea italiană, a englezilor, a germanilor şi a spaniolilor, a ruşilor, a popoarelor din nordul, din centrul, din estul şi din sud-estul Europei? O informaţie atît de întinsă depăşeşte de fapt puterile unui singur om. Fiecare din literaturile amintite are o evoluţie seculară şi prezintă celui care îşi propune să le studieze o masă atît de uriaşă de fapte, încît

nimeni n-ar putea s-o domine în întregime. Literatura universală nu este însă suma literaturilor naționale. Istoria literaturii universale reține din enormul material de fapte al literaturilor naționale numai pe acele care au dobîndit o importanță universală în cultura lumii și pe acele care, în calitate de emițători, de transmițători sau de receptori de influențe, au jucat un rol în constituirea curentelor universale de literatură.

Cineva se poate întreba cu ce criteriu putem aprecia valoarea universală a unora din creațiile literare? Răspunsul stă în conștiința de cultură a omului angajat în luptele pentru progresul social al timpului nostru. Ne apar ca opere posedînd o valoare universală acele care, reprezentînd cu mare forță și claritate timpul și locul lor, au izbutit să-și prelungească însemnătatea dincolo de acestea și, după proba repetată a secolelor sau deceniilor, să se mențină în conștiința de cultură a oamenilor de azi. Apreciem deci valoarea universală a unor opere literare din unghiul timpului și cu interesele care ne sînt proprii. O operă poate să se fi bucurat de o mare notorietate într-o epocă destul de lungă și în multe puncte ale lumii; nu-i recunoaștem însă valoarea universală dacă n-a ajuns pînă la noi ca un element integrant al culturii înaintate a vremii noastre. Cine ar mai putea recunoaște această valoare *Povestirilor morale* ale lui Marmontel, oricare ar fi fost notorietatea lor și admirația care li s-a consacrat pînă la sfîrșitul secolului al XVIII-lea? Este cu neputință să le așezăm astăzi pe aceeași treaptă a meritului literar cu *Candide* al lui Voltaire sau cu *Nepotul lui Rameau* al lui Diderot. Putem spune că tezaurul literaturii universale se dispune în jurul omului actual, care recunoaște în ele o forță ziditoare a culturii lui. Un criteriu impersonal, un loc geometric de unde să putem determina aria literaturii universale nu cred că pot fi găsite. Literatura universală este, de fapt, atmosfera în care trăiește, se mișcă, din care își trage puterile omul viu din zilele noastre. Ea aparține zonei vitale de cultură din jurul nostru.

Este evident că, în studiul istoriei literaturii universale, nu ne vom putea menține numai pe aceste culmi literare. Unul din rezultatele cele mai de seamă ale cercetării istorice este de a vedea cum marile opere ale literaturii, acele care și-au menținut prestigiul într-o lungă perioadă și continuă să fie o forță vie în cultura omului de azi, au apărut în curentul unui lung travaliu de pregătire. Înainte de *Faust* al lui Goethe există nenumărate alte prelucrări ale temei faustice, începînd cu cărțile poporane ale secolului al XVI-lea pînă în secolul al XVIII-lea, cu traducerea uneia din acestea în limba engleză, cu drama lui Cristopher Marlowe, cu reprezentațiile actorilor englezi în Germania, la începutul secolului al XVII-lea, cu acele ale trupelor germane, cu reprezentațiile de marionete în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, cu fragmentul lui Lessing, cu operele lui Klinger, Lenz și Maler Müller chiar în timpul elaborării versiunii goetheene. Tema faustică a continuat să fie tratată chiar și după ce Goethe a întruchipat-o în forma ei cea mai durabilă. Lenau, Heine, Fr. Th. Vischer s-au simțit atrași de subiect. După o socoteală făcută de Kuno Fischer, în epoca de la drama lui Marlowe (1590) pînă la 1870, au existat nu mai puțin de o sută treisprezece opere faustice, dintre care patruzeci și una înainte de Goethe și șaptezeci și două, după el. Astăzi ar trebui să sporim aceste cifre cel puțin cu *Doctor Faustus* al lui Thomas Mann și cu *Mon Faust* al lui Paul Valery.

Din această impresionantă proliferare a motivului s-a impus, cel puțin pînă azi, ca opera cea mai durabilă și cu un rol mai mare în cultura actuală, poemul

dramatic al lui Goethe. Nu putem însă înţelege bine pe aceasta din urmă, întreaga ei semnificaţie pentru lumea modernă, decît urmărind întreaga istorie a motivului pînă la Goethe şi după el. Mîntuirea lui Faust al lui Goethe, în contrast cu condamnarea lui în cărţile poporane şi la Marlowe, n-a fost o noutate absolută, de vreme ce Lessing ajunsese la aceeaşi rezolvare a conflictului faustic cu multe zeci de ani înaintea marelui său urmaş. Dar motivele acestei mîntuiri pe care Goethe le găseşte în condiţia mereu năzuitoare, în neîncetata sete de activitate a eroului său, este o noutate şi o trăsătură reprezentativă pentru noua civilizaţie a muncii, apărută o dată cu revoluţia industrială la sfîrşitul secolului al XVIII-lea: o trăsătură pe care n-o poate înţelege şi aprecia, după cum se cuvine, decît acela care studiază creaţiunea goetheană în cadrul istorici de mai multe ori seculare a motivului.

Niciodată istoria unui motiv poetic nu ne menţine însă în cadrul unei singure literaturi naţionale. Toate marile teme poetice au avut o circulaţie internaţională. Aci intervine necesitatea studierii istoriei literaturii universale, ca aceea indicată să creeze perspectivele în care creaţiile literare îşi dobîndesc întregul lor relief. Un curs de istoria literaturii universale va trebui aşadar să studieze nu numai operele reprezentative, dar şi pe acele care au transmis motivul lor pînă la ele, le-au pregătit într-un fel sau altul, şi constituiesc fundalul din care se desprinde mai limpede originalitatea şi semnificaţia lor. Istoria literaturii universale prezintă particularitatea că practică în materia literară secţiuni transversale, în timp ce istoria literaturii naţionale urmăreşte faptele literare în secţiuni verticale, izolate unele faţă de altele. Această din urmă metodă începe a fi din ce în ce mai greu aplicabilă astăzi cînd un veac întreg de cercetări au obţinut dovada circulaţiei internaţionale, nu numai a temelor, dar şi a ideilor, a procedeelor şi a formelor literare.

Generalizarea operată asupra temelor ne face să găsim o idee literară mai largă. Cineva poate urmări, de pildă, tema poetică a *vieţii ca teatru* revenită în lunga serie întinsă de la aforismele lui Epictet şi Marc-Aureliu pînă la drama lui Calderon, pînă la monologul lui Jack melancolicul din *Cum vă place* al lui Shakespeare, pînă la *Glossa* lui Eminescu şi pînă la *Marele teatru al lumii* al lui Hoffmansthal. Privită sub unghiul unei generalităţi mai vaste, această temă poetică se înrudeşte cu acea a *vieţii ca vis* (pe care a studiat-o Farinelli în lunga ei circulaţie din antichitatea orientală şi greacă, prin întrupările ei medievale, pînă la *Viaţa e un vis* al lui Calderon) şi cu tema nebuniei la Sebastian Brandt, la Erasmus şi chiar în *Don Quijote* al lui Cervantes. Ceea ce este comun tuturor acestor teme este ideea vieţii ca iluzie, o idee prin care a fost atacată adeseori trufia tiranilor sau stearpa închipuire de sine. Ibsen a mai utilizat-o în *Raţa sălbatică*, unde doctorul Relling meditează la „iluzia vitală". Cînd urmărim afinităţile dintre aceste opere foarte felurite, nu stabilim o serie tematică, ci una de idei şi, prin comparaţia mijlocită de acest cadru foarte larg, tendinţa fiecăreia din operele amintite apare într-o lumină mai vie. Alteori putem stabili serii formale. Aşa, de exemplu, procedeul *teatrului în teatru* uneşte *Visul unei nopţi de vară* şi *Hamlet* al lui Shakespeare cu *Der gestiefelte Kater* al lui Ludwig Tieck şi cu *Der romantische Oedipus* al lui Platen etc. Teme, idei, procedee aparţin deci unor serii care străbat în secţiuni orizontale mai multe literaturi. Stabilirea acestor serii ne face să înţelegem mai bine caracteristica fiecăreia din operele care se înlănţuiesc în interiorul lor. Fără această deschidere a orizontului, facultatea caracterizării şi aprecierii pierde multe din posibilităţile ei.

Nu voi spune totuşi că istoria literaturii naţionale tinde să se absoarbă în istoria universală a literaturii şi să dispară ca disciplină ştiinţifică, fiindcă tot ei îi este rezervat rolul de a strînge faptele şi de a stabili valorile. Istoria literaturii universale operează cu datele stabilite de cercetarea literaturilor naţionale şi se pune în serviciul explorării, caracterizării şi aprecierii marilor realizări ale acestora din urmă. După ce lucrările istoriei naţionale a literaturii au fost duse pînă la un anumit grad al înaintării lor, devine indispensabilă considerarea rezultatelor obţinute în cadrul mare al literaturii universale, unde ele se luminează prin reflexul cel mai puternic care poate cădea asupra lor.

O consecinţă importantă a studiilor literare în această din urmă perspectivă este constatarea grupării faptelor, adică a autorilor şi a operelor, în curente. Toate marile curente literare au avut o desfăşurare internaţională. Epica medievală, poezia trubadurească, nuvela, pastorala şi lirica platonică a Renaşterii, teatrul clasic, romanul sentimental preromantic, dramele iluministe ale libertăţii, meditaţia poetică, dramele şi romanele istorice ale romantismului, romanul realist critic şi alte multe au atins punctele cele mai extreme ale Europei şi desigur şi ale altor continente.

Nu este cu putinţă a studia aceste curente dacă nu le urmărim în desfăşurarea lor de la o ţară la alta, adică în secţiuni transversale. Între *Chanson de Roland*, *Poemul Cidului* şi *Nibelungenlied* sau *Gudrun*, între Guillaume IX de Aquitania şi Walter von der Vogelweide, între *Diana* lui Montemayor şi *Arcadia* lui Sidney, între sonetele lui Michelangelo şi ale lui Shakespeare, între drama clasicistă a lui Trissino, a lui Jodelle, a lui Racine şi a lui Addison, între romanele lui Richardson şi Karamzin, între Byron şi Puşkin ş.a.m.d. există tot atîtea legături care s-au format direct sau uneori prin transmiţători rămaşi necunoscuţi. Istoria literaturii universale are datoria să urmărească procesul de propagare a curentelor şi să lumineze realitatea lor internaţională. Din cîte forme de organizare se poate închipui pentru un curs de istoria literaturii universale, cel mai potrivit mi se pare acel al expunerii în cadrul curentelor ei. Căci similitudinile dintre opere, pe care le pune în lumină unul sau altul dintre aceste curente, permit în acelaşi timp legarea lor de împrejurările sociale care le-au generat. Dintre speciile de interese cu care te poţi opri în faţa creaţiilor literaturii, una din ele, aceea *estetică*, se îndreaptă mai ales către individualitatea lor, în timp ce interesul *istoric* remarcă mai ales asemănările dintre ele, ca o expresie a împrejurărilor social-istorice care le-au produs. Aceste asemănări în timp şi spaţiu sînt concentrate în conceptul curentelor literare universale.

Programul istoriei literaturii universale nu se confundă oare cu acel al literaturii comparate? Desigur, harnica şi fructuoasa anchetă a comparatismului ne este de un mare ajutor. Totuşi, spre deosebire de felul în care este practicat comparatismul contemporan, propria noastră îndrumare se deosebeşte cel puţin într-un punct esenţial. Adeseori, străbătînd cercetările comparatiştilor, nu putem să nu ne împotrivim acelui fel de a prezenta operele literare ca o simplă ţesătură de influenţe străine. Premisele teoretice ale comparatiştilor acordă un loc atît de mic influenţelor interne, geniului original al scriitorilor şi răsfrîngerii împrejurărilor sociale ale locului şi ale timpului în care o operă a apărut, încît ne întrebăm cum s-a putut impune valoarea unor produse spirituale care n-ar fi decît un mozaic de înrîuriri externe? Principiile comparatismului sînt uneori atît de puţin adîncite,

încît, în felul lui de a prezenta lucrurile, s-ar părea că o operă străină a lucrat asupra unei opere naţionale numai pentru că a apărut într-un moment anterior al timpului şi că acţiunea uneia asupra alteia n-a fost decît un fruct al întîmplării [1].

O problemă importantă apărută în elaborarea cursului de *Istoria literaturii universale* a fost aceea a întinderii acordate fiecăruia din capitolele lui. Ne-am găsit, în această privinţă, în faţa a două modalităţi de organizare, pe care le-am numit istoria literară în A şi V. Cea dintîi strîmtează spaţiul expunerii pe măsură ce se apropie de actualitate, cea de a doua îl extinde. Cine nu cunoaşte acele istorii literare în A, de pildă a literaturii franceze, care, după ce dă un loc larg secolelor anterioare, nu rezervă decît cîteva pagini ultimelor decenii şi actualităţii. Trebuie să recunoaştem, în acest ultim mod de organizare a materialului, efectul acelei mentalităţi îndepărtate de viaţă, care a fost a atîtora dintre filologii mai vechi, oameni ai textelor şi bibliotecilor, mişcaţi de singura iubire a lumii vechi, *amor veteris mundi*. Ultimi descendenţi ai umanismului, din rîndul lor a desprins Anatole France cîteva din figurile sale de învăţaţi stîngaci şi caşti, care au inspirat ironia şi tandreţea lui. Cred că filologul modern trebuie să zdrobească cercul acestei vrăji adormitoare. Cetatea cărţilor trebuie să fie un loc de observaţie şi de luptă a lumii moderne. Cunoaşterea literaturilor trecutului, în legăturile dintre ele, nu poate avea un scop mai înalt decît aprecierea creaţiei moderne şi noi. Gorki, Alexei Tolstoi şi Şolohov, Bernard Shaw şi Thomas Mann au adus contribuţia lor la tezaurul mondial al literaturii epice şi dramatice; justa lor preţuire nu poate fi făcută decît în cadrul acesteia. Este indispensabil atunci cînd studiezi scenariul *La beaute du diable* al lui Salacrou sau *Le diable et le bon Dieu* al lui Jean-Paul Sartre să ştii că aici au poposit temele goetheene ale lui *Faust* şi *Götz von Berlichingen* şi să cauţi a le înţelege în legătură cu vechile creaţii, care într-o anumită măsură le-au inspirat. Am dat deci cursului nostru organizarea în V, deschiderea mai largă spre actualitate, rezervînd expunerii părţilor mai noi ale literaturii universale un loc mai întins decît expunerii epocilor ei mai vechi.

Studiul literaturii universale scoate în evidenţă dualitatea făcută din epoci de mare forţă creatoare şi epoci în care puterea creatoare pare că se istoveşte. După intervale de timp în care operele cu un conţinut uman adînc, cu mari răsunete afective, prin care ele răsfrîng cu putere lumea contemporană şi năzuinţele ei de progres, apar răstimpuri cînd scriitorii retrag interesul lor vieţii, se refugiază în reverie nebuloasă şi stranie sau cultivă jocul steril al fanteziei oţioase. Primele din aceste epoci literare coincid totdeauna cu acele în care se clădeşte o lume nouă, în care omul este solicitat de temele luptei pentru progres şi ale creaţiei. Celelalte epoci sînt ale extenuării, cînd reprezentanţii lumii vechi se simt amputaţi de conştiinţa oricărei misiuni. În locul creatorilor, apar atunci epigonii lor. Aşa s-a întîmplat la sfîrşitul Renaşterii italiene şi franceze, cînd după strălucirea creaţiei anterioare, poezia decade în manierism şi preţiozitate. Locul lui Petrarca îl ocupă cavalerul Marino, într-al lui Ronsard se instalează Voiture şi Benserade. Fenomenul se repetă în Germania cînd, după marea literatură a secolului al XVI-lea şi a Reformei, apar stranii poeţi ai barocului. După puternicul curent al raţionalismului clasic şi în plină înflorire a iluminismului, care îl continuă, oboseala apare

---

[1] Vd. dezvoltarea acestei idei la începutul volumului de faţă, în studiul *Antichitatea şi Renaşterea*.

în madrigalul şi idila rococoului. Aceeaşi extenuare a puterii de creaţie se observă spre sfîrşitul secolului al XIX-lea, cînd unii din scriitorii vremii, înţelegînd bine drama lor, se numesc ei înşişi poeţi ai *decadenţei*. Totdeauna, în astfel de momente, conducerea gustului literar încetează să mai aparţină claselor active şi ascendente ale societăţii şi trece în puterea celor care decad. Evident, nu trebuie să pierdem din vedere că cele două momente coincid după cum coincid şi clasele sociale care se exprimă prin ele. John Lily este contemporanul lui Shakespeare; Gongora al lui Lope de Vega şi Cervantes. Fiecare din aceştia se situează însă pe cîte o linie deosebită de dezvoltare a societăţii şi se asociază cu cîte o altă valoare în conştiinţa posterităţii. Studiul literaturii universale punînd în lumină această dualitate, sau, mai degrabă, acest contrast al momentelor ei, înzestrează tineretul cu un criteriu de apreciere a creaţiilor din trecut şi din prezent şi îl leagă mai strîns de tot ceea ce creşte şi se înalţă.

Aceste cîteva îndrumări călăuzesc expunerea cursului de *Istoria literaturii universale* la Facultatea de filologie din Bucureşti, dar desigur încă unul şi, în împrejurările actuale, poate cel mai important. Acest curs urmează să întărească în auditorii lui conştiinţa unităţii de cultură a lumii. Poate nici o altă ramură a ştiinţelor spiritului nu are mai multe mijloace să dovedească acţiunea continuă a unor popoare asupra altora, realitatea mereu prezentă a schimburilor culturale. Aproape din fiecare punct al istoriei literare pornesc fire în toate direcţiile lumii şi înconjoară planeta noastră de mai multe ori. Uneori, cercetătorul este surprins să stabilească acţiunea unor opere la mari depărtări de locul şi timpul din care a iradiat. Povestea celor şapte înţelepţi a indienilor a reapărut la persani, la sirieni, la arabi şi evrei, în *Sindipa* greacă, în versiunea latină *Dolopathos* şi în întregul folclor european, la francezi, italieni, germani, olandezi, danezi, englezi, unguri, ruşi, poloni şi romîni, pînă cînd Mihail Sadoveanu i-a dat o nouă întrupare în una din operele lui cele mai frumoase, în *Divanul persian*. Nu este oare un fapt vrednic de admirat că, în ciuda depărtărilor, a dificultăţilor, a conflictelor armate care le-au interceptat atît de des, oamenii şi-au transmis neîncetat produsele fanteziei şi ale inteligenţei lor? Sfidînd obstacolele, omenirea a menţinut unitatea culturii ei. Învăţătura aceasta, rezultată cu atîta limpezime din studiul istoriei literaturii universale în secţiuni transversale, din cercetarea circulaţiei motivelor, a ideilor şi a formelor literare, degajează îndemnul de a nu menţine separate şi învrăjbite naţiunile care şi-au manifestat necontenit voinţa de a se deschide unele altora şi de a conlucra mereu la cultura comună a umanităţii. Dacă imperativul păcii mondiale are nevoie de noi argumente, literatura universală îi poate procura pe unele din cele mai bune. Agresiunea războinică şi prăpastiile săpate între popoare apar ca potrivnice conclucrării fireşti pe care cercetările noastre o pun mereu în lumină.

Poate nu este îndemn care a mişcat mai puternic pe intelectualul romîn, în ultimul deceniu, decît angrenarea lui în circuitul generos al culturii mondiale. În acest răstimp, s-au înmulţit considerabil lucrările de însuşire a întregului tezaur al culturii universale. Niciodată nu s-a tradus mai mult, cu o participare mai activă a scriitorilor celor mai de seamă ai ţării. Traducerile din scriitorii antici şi moderni, seriile complete, în curs de publicare, a operelor lui Shakespeare, Moliere, Lessing, Fielding, Goethe, Schiller, Balzac, Thackeray, Mickiewicz, Dickens, Zola, Mark Twain, Romain Rolland, Anatole France, Puşkin, Gogol, Tolstoi, Cehov, Turghe-

niev, Gorki au apărut în zeci de mii de exemplare. Literatura maghiară a fost reprezentată prin tălmăciri noi din Katona, Petőfi, Jokai, Mikszath, Moricz ș. a. Este cu neputință să dresez acum bibliografia completă a traducerilor în romînește, întreprinse în anii din urmă. Nu pot să nu relev însă faptul că edițiile de zeci de mii de exemplare din Shakespeare sau Goethe au dispărut din librării în cîteva zile, încît, față de foarte întinsa cerere publică, a trebuit să se pună îndată sub tipar ediții noi. Niciodată interesul pentru literaturile străine n-a fost mai viu în Romînia. În rîndul manifestărilor acestui interes trebuie trecută și crearea cursului de istoria literaturii universale, mai întîi în facultățile filologice ale țării, apoi și în alte instituții ale învățămîntului superior, ca Institutul pedagogic, Facultățile de teatru și Facultățile de arte frumoase.

Evident, lucrările de însușire a patrimoniului literar al popoarelor străine n-au ajuns la capătul programului lor. Sînt încă multe alte lucruri de făcut și relevarea lipsurilor de pînă acum nu poate decît să contribuie la înlăturarea lor. Mai întîi, trebuie spus că noua mișcare de traduceri s-a îndreptat în mai mare măsură către operele tradiției clasice, decît înspre acele ale creației contemporane. Se simte nevoia unei informații bibliografice mai ample, a unui import de cărți mai masiv, de altfel nu numai în țara noastră. Romînia a încercat să remedieze acest neajuns, punînd la dispoziția străinătății periodicele și publicațiile sale în limbi străine. Mulți dintre marii noștri scriitori au dobîndit, în anii din urmă. circulația mondială pe care o meritau de mai multă vreme. Traduceri în limbi de mare răspîndire au dus pînă departe cunoașterea folclorului nostru, a operelor lui Eminescu, Caragiale, Creangă, Slavici, Sadoveanu și atîția alții. Un romîn, iubitor al literaturii patriei sale, n-a putut medita fără emoție la știrea că, aproape în același timp, *Scrisoarea pierdută* a lui Ion Luca Caragiale, unul din autorii cei mai iubiți și unul din aceia care au răsfrînt mai limpede imaginea țării vechi, s-a jucat la Roma și Paris, la Berlin, la Moscova și în America latină. Ne spunem că marile popoare străine au poate și ele îndatorirea să se deschidă cunoașterii literaturilor mai tinere și pe alte căi decît acele pe care acestea din urmă și le deschid prin propriile lor mijloace. În momentul de față este absolut sigur că interesul pentru cultura Occidentului în țările din estul și sud-estul Europei este mult mai viu decît acel al țărilor occidentale pentru cultura acestora din urmă. Nimeni, nici chiar poporul cel mai renumit pentru splendoarea creațiilor lui, nu se poate închide în măreția tradițiilor sale. Literaturi mai tinere au adus germeni fecunzi atunci cînd au intrat în circulația mondială. Nu voi insista asupra exemplului prea cunoscut al enormei influențe pe care a exercitat-o literatura rusă în a doua jumătate a veacului al XIX-lea, atunci cînd marii ei poeți, autori dramatici și romancieri au ajuns să fie cunoscuți în întreaga lume. Prosper Mérimée descoperind pe Pușkin și Gogol, învățînd rusește ca să-i poată citi în original, Flaubert cultivînd prietenia lui Turgheniev, citind *Război și pace* al lui Tolstoi, fac parte din evenimentele cruciale ale literaturilor moderne. Dostoievski a fost de asemenea una din experiențele hotărîtoare ale literaturilor occidentale, în epoca lor mai nouă. Putem aminti de asemenea revelația trăită de întreaga Europă o dată cu difuzarea europeană a literaturilor sud-estice, a literaturilor nordice, a celei poloneze și maghiare. Noi, romînii, sîntem conștienți că putem lua loc în această societate. Cîteva din figurile cele mai înalte ale literaturilor moderne au fost date de unele din popoarele pe care le-am amintit. Teatrul lui Ibsen a fost hotărîtor pentru creația dramatică mai nouă. Oare epoca contemporană a cunoscut multe opere

mai uimitoare ca acele ale lui Iacobsen şi Selma Lagerloff? Petofi, Ady şi Eminescu fac parte dintre liricii cei mai mari ai lumii. Clasa ţărănească a inspirat puţin alţi romancieri mai mari ca polonezul Reymont. Noi credem că Mihail Sadoveanu este astăzi poate cel mai de seamă poet al naturii. Se cuvine să adăugăm că folclorul trăieşte o viaţă mult mai vie în părţile noastre de lume. Herder, Goethe s-au entuziasmat pe vremuri de poezia populară a sîrbilor. Pentru a nu mai vorbi de bîlinele ruşilor, astăzi încă mesajul folcloric al ungurilor, al romînilor, al neogrecilor face parte dintre darurile cele mai de preţ pe care le poate primi întreaga literatură a lumii. Cînd se credea a se fi istovit cunoaşterea tuturor marilor epopei naturale ale popoarelor, un învăţat a cules din gura ţăranilor finlandezi cîntecele *Kalevalei*, compuse cu o jumătate de mileniu mai înainte, şi lumea a trăit atunci emoţia unei mari descoperiri. Nu există popoare mici şi mari decît ca o expresie statistică. Popoarele cele mai puţin numeroase au dat şi continuă să dea opere în care sufletul omenesc trăieşte în forme de mare originalitate şi seducţie. Nimeni nu se poate dispensa de a cunoaşte mesajul artistic provenit de la neamurile multă vreme oprimate şi exploatate, care trăiesc în părţile răsăritene şi sud-răsăritene ale Europei. Aceste neamuri au ajuns astăzi la o nouă conştiinţă a misiunii lor. Ele se deschid întregului tezaur al culturii mondiale, pus acum la dispoziţia maselor populare celor mai largi, dar vor să-l îmbogăţească, la rîndul lor, prin toate bunurile propriei lor culturi. Cred că este folositor ca curentele difuzării literare să circule în toate direcţiile. Pacea lumii într-o lungă epocă de construcţie va fi mai temeinic asigurată, atunci cînd popoarele vor ajunge a se cunoaşte mai bine prin aspectele mai înalte ale puterii lor de creaţie. Studiul literaturii universale trebuie să-şi propună şi acest scop. Astăzi, cînd zorii unei înţelegeri mai bune între popoare strălucesc din nou peste lume, sîntem bucuroşi să arătăm ce s-a făcut în Romînia în acest scop, pe terenul literar. Dar am dori, în acelaşi timp, ca aspiraţiile noastre să fie cunoscute şi preţuite, după cum socotim că li se cuvine. Am dori să stabilim legături cu centrele de documentare, cu instituţiile de cercetare ştiinţifică în domeniul istoriei literare şi cu personalităţile care se ostenesc pe acest tărîm. Am dori să fie mai bine cunoscută literatura noastră mai veche şi mai nouă, ca şi străduinţele celor care o studiază ca istorici şi critici literari.

Aceste cîteva însemnări despre ţintele şi spiritul studiului literaturii universale în învăţămîntul superior romîn vor să aducă modesta lor contribuţie în vederea conlucrării şi armoniei către care popoarele lumii aspiră astăzi.

MANIERISM ȘI ASIANISM

Într-o comunicare anterioară[1] consacrată analizei lucrării lui Auerbach, *Mimesis*, o întinsă cercetare asupra dezvoltării realismului în literatura Occidentului, făceam observația că istoria acestui curent literar ar fi trebuit să se însoțească cu aceea a curentelor anti-realiste, deoarece, în creația literară, ca și în doctrinele privitoare la ea, realismul și-a precizat de mai multe ori pozițiile luptînd împotriva momentelor contrarii ei. În sprijinul acestei afirmații citam realismul clasic francez al secolului al XVII-lea, triumfător asupra barochismului de la începutul aceluiași secol, sau realismul critic, ca un curent literar al secolului al XIX-lea, în reacție față de academismul post-clasic. „O istorie a realismului, notam în amintita comunicare, nu se poate scrie decît în legătură cu o istorie a anti-realismului, și faptul de a fi omis această conexiune, alcătuește unul din neajunsurile cărții lui Auerbach."

Fără a fi întîmpinat, de la data comunicării, o istorie a realismului, concepută cum mi se pare necesar, lecturi recente mi-au adus o istorie a anti-realismului în lucrarea lui Gustav René Hocke, *Manierismus in der Literatur*, 1959. Autorul dăduse mai înainte o cercetare asupra manierismului în artele plastice sub titlul: *Die Welt als Labyrinth*, față de care lucrarea adusă aici în discuție alcătuiește o continuare și o întregire. Ambele lucrări se leagă cu interesul și cu prețuirea deosebită arătate în culturile burgheze formelor decadente de artă, apărute în faza finală a Renașterii, în a doua jumătate a secolului al XVI-lea, apoi la începutul secolului al XVII-lea, adică în epoca dintre Renaștere și Baroc, cînd se afirmă opera unor artiști ca pictorii Parmigianino, Pontormo, Rosso, Bronzino, Allori, Salviati, dar și mai însemnații Tintoretto și Greco, pe lîngă care trebuie să mai amintim pe sculptorii Gianbologna, Danti, Rossi, Cellini, ș.a. Caracterizarea întregului curent s-a făcut, opunîndu-l îndrumării clasice din epoca Renașterii culminante, care dăduse pe Raffael, pe Leonardo, pe Dürer. Spicuiesc o astfel de caracterizare în cartea lui E. Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie* (1924, p. 41—2). „Arta specific „manieristică" diformează și îmlădie formele echilibrate și general valabile ale clasicismului în interesul unei expresii mai intensive, încît nu sînt ceva rar (în acest curent) corpuri de zece ori mai lungi decît înălțimea capului și care se îndoaie, ca bătute de vînt, ca și cînd n-ar avea oase sau articulații. Tot astfel, construcția plăcută și clară a spațiului din epoca

1. Vd. mai sus studiul *Începuturile realismului într-o prezentare modernă*.

de înflorire a Renaşterii, rezultată dintr-o gîndire raţional-perspectivică, cedează locul unui fel propriu al compoziţiei, prin care figurile sînt comprimate, aproape ca în evul mediu, într-un singur plan, adeseori nesuferit de aglomerat..... De asemeni, în teoria artei, începînd de la jumătatea secolului şi legîndu-se cu judecata negativă a lui Michelangelo despre doctrina proporţiilor a lui Dürer, apare o vie şi foarte conştientă critică faţă de încercările mai vechi de a raţionaliza plăsmuirea artistică prin metode ştiinţifice şi, mai ales, matematice. Astfel, dacă Leonardo se silea să determine mişcările corpului după legile forţei şi ale rezistenţei, dacă Pierro della Francesca şi Dürer căutau să stabilească racourçi-urile pe căile geometriei, şi toţi aceşti teoreticieni erau de acord că proporţiile corpului omenesc în stare de repaus pot fi stabilite cu ajutorul matematicii, acum (în epoca manierismului) întîmpinăm idealul aşa-zisei „figura serpentinata", care, proporţionată şi mişcată în mod iraţional, a fost comparată cu o flacără alungată de vînt". Panofsky dă apoi, în continuarea expunerii sale, citate din teoreticienii curentului, de pildă din Frederico Zuccari, dar nu descrie toate consecinţele iraţionalismului manieristic, uneori mult mai departe împinse şi mult mai uimitoare decît acele semnalate de el.

Manierismul a fost un concept stabilit şi studiat, mai întîi în legătură cu artele plastice, dar, după cum s-a întîmplat şi cu alte concepte artistice, de pildă cu barocul şi chiar cu realismul, el a fost întrebuinţat apoi şi în legătură cu fenomenele literare. În aceasta constă, în primul rînd, interesul cărţii lui Hocke, apoi în faptul că acest autor, dispunînd de multe referinţe la creaţia şi teoriile literare ale Renaşterii tîrzii, pe care izbuteşte să le pună în legătură cu fapte literare ulterioare şi chiar contemporane, ajunge să stabilească o serie istorică foarte întinsă, ale cărei prime etape le identifică în asianismul antichităţii.

Această orientare a oratoriei şi artei literare a celor vechi, în legătură cu orientarea opusă, cu aticismul, a fost studiată încă din antichitate. Cercetarea lui E. Norden, *Die antike Kunstprosa*, 1909, a grupat, pentru timpul nostru, toate mărturiile referitoare la cele două mari stiluri ale oratoriei şi prozei greceşti şi latine din secolul al VI-lea î.e.n. pînă în epoca Renaşterii. Rezultatele cercetării lui Norden au făcut bine cunoscute originile şi caracteristicile celor două curente. Pare deci o constatare asigurată astăzi, faptul că atunci cînd prin campaniile lui Alexandru în Asia, cetăţile ioniene au început din nou a lua parte la viaţa culturală a grecilor, ceva din procedeele de stil ale grecilor din Asia Mică au trecut în arta oratorilor din alte puncte ale lumii greceşti. În locul măsurii în expresie, aşa de caracteristică pentru vechea oratorie ateniană, s-a ivit o elocinţă caracterizată prin abundenţă, prin intensificarea expresiei emoţiei, prin efecte ritmic-muzicale, prin antiteze, jocuri de cuvinte şi stil bombastic. Împotriva acestei direcţii se produce reacţia aticismului, care îşi recunoaşte modelele în scriitorii şi oratorii greci ai secolului al V-lea şi al IV-lea, un Thukydides, un Lysias. Demosthenes recomandă norma măsurii, a clarităţii, a stilului clasic. Originea oratoriei asianice este atribuită lui Hegesias din Magnesia, reprezentantul unui stil foarte înflorit, de la începutul epocii elenistice, despre care Cicero a spus odată că cine îl cunoaşte ştie ce este nerozia (Norden, 134). Împotriva lipsei de firesc şi a umflăturii asianice se produce o reacţie încă din secolul al II-lea î.e.n., care triumfă în secolul I şi continuă în veacul următor cu unii retori greci, dar mai cu seamă cu oratorii latini ca Iulius Caesar, M. Iunius Brutus, Herodes Atticus ş.a.

Paralelismul asianism-aticism nu este, de altfel, o construcţie a filologiei mai noi. El este bine cunoscut şi vechilor autori, care au dat, de asemenea, caracterizările excelente ale celor două curente. Astfel, Cicero, după ce observă lipsa elocinţei în Argos, Corint şi Teba, sărăcia ei laconică în Sparta, apariţia ei în Atena, adaugă în *Brutus* (XIII, 51): „Îndată ce a ieşit din Pireu şi elocinţa a fost dusă în afară, (această artă) a parcurs toate insulele şi a călătorit prin întreaga Asie, astfel încît în contact cu moravuri deosebite a dobîndit un lustru străin, a pierdut puritatea vorbirii pe care o avea în Atica şi ceea ce s-ar putea numi sănătatea ei, făcînd-o a nu mai şti să vorbească cu naturaleţe. Aşa se născură oratorii asiatici *(asiatici oratores)*, a căror repeziciune şi abundenţă nu sînt de dispreţuit, dar al căror stil este lipsit de concizie şi prea îmbelşugat *(Hinc asiatici oratores, non contemnendi quidem non celeritate nec copia, sed parum pressi et nimis redundandes)*. În altă parte a lui *Brutus* (XCV, 325), vorbind despre elocinţa lui Hortensius, Cicero face următoarele distincţii: „Elocinţa lui era de genul asiatic, acela care se potriveşte mai mult cu vîrsta tînără decît cu bătrîneţea. Genurile elocinţei asiatice sînt două: unul este sentenţios şi plin de trăsături spirituale *(sententiosum et argutum)* şi gîndirile nu sînt atît de grave şi severe, pe cît de concentrate şi graţioase *(sententibus non tam gravibus et severis quam concinnis et venustis)*. Există şi un alt gen care este mai puţin remarcabil prin bogăţia cugetării cît prin uşurinţa şi vioiciunea frazei, un gen care domină astăzi în toată Asia şi în care nu numai că fraza este curgătoare, dar prin expresiile întrebuinţate, este împodobită şi elegantă *(Aliud autem genus est non tam sententiis frequentatum quam verbis volucre atque incitatum, qual est nunc Asia tota, nec flumina solum orationi sed etiam exornato et faceto genere verborum)*.

Idei noi asupra originii asianismului şi a caracterizării lui în raport cu aticismul găsim în Quintilian. Acest autor dă, la rîndul lui, o explicaţie a ivirii asianismului ţinînd seama atît de condiţiile lingvistice speciale ale locului apariţiei cît şi de geniul propriu al popoarelor în mijlocul cărora s-a născut, apoi o apreciere a fenomenului derivată din reacţia aticistă a epocii. În *De institutione oratoria* (XII, 10) Quintilian scrie: „De multă vreme se distinge între două feluri de stil, unul strîns şi plin *(pressi et integri)* celălalt umflat şi gol *(inflati et inanes)*, unul neavînd nimic de prisos, celălalt fiind lipsit de gust şi măsură *(iudicium et modus)*. Unii autori, printre care şi Santora, atribuie această diferenţă faptului că limba greacă introducîndu-se cu încetul în oraşele Asiei, învecinate cu Grecia, locuitorii lor năzuiră la gloria elocinţei mai înainte de a stăpîni bine această limbă, astfel încît, neputînd exprima un mare număr din gîndirile lor prin cuvîntul propriu, au fost obligaţi să recurgă la circumlocuţii, şi obiceiul acesta prinse rădăcini printre ei. În ce mă priveşte, aş atribui mai de grabă această deosebire geniului *(naturae)* însuşi al celor ce vorbeau şi ascultau: fiindcă aticii, popor lustruit şi fin *(limuti ... et emuncti)*, nu puteau suferi ceea ce este umflat sau prea îmbelşugat *(inane aut redundas)*, în timp ce asiaticii, mai vanitoşi şi mai declamatori *(tumidior ... atque jactantior)*, au dat în chip natural acest caracter şi elocinţei lor". În altă parte (VI, 2) Quintilian ne dă o caracterizare a stilurilor prin categorii psihologice: „După cum ne învaţă cei vechi, scrie Quintilian, există două feluri de stări ale sentimentului: unul pe care grecii îl numeau πάθος, un cuvînt pe care-l traducem prin *affectum*, celălalt, numit de greci ἦθος, tradus de noi prin *mores*, de unde partea filosofiei numită *morală*, ἠθική. Totuşi, considerînd lucrurile după natura lor, mi se pare că nu înţelegem *mores* în general ci numai o anumită proprietate a lor; căci cuvîntul *mores*

desemnează toate stările sufletului *(omnes habitus mentis)*, şi unii scriitori mai circumspecţi au preferat să exprime printr-o parafrază ceea ce grecii înţelegeau prin ἦθος şi πάθος, decît să le traducă literar. Au preferat să desemneze prin numele de sentimente vii, vehemente, ceea ce grecii numesc πάθος, şi sub acela de sentimente dulci şi moderate ceea ce ei numesc ἦθος". Pentru a obţine expresia unor sentimente vehemente, Quintilian recomandă folosirea acelor reprezentări ale imaginaţiei, capabile să trezească acele simţiri: „Ceea ce grecii numesc φαντασίαι, noi numim *visiones*: prin aceste imagini ale lucrurilor absente, lucrurile care nu sînt de faţă pot izbi sufletul nostru, ca şi cum le-am avea sub ochi. Cine le va închipui bine pe acestea, va izbuti să provoace pasiunile".

Pornind mai cu seamă de la acest din urmă text, dar sprijinindu-se pe o anumită pregătire a cercetării anterioare, Hocke suprapune perechii de concepte: *antic-asianic*, noua pereche: *mimesis - phantasia*. Justificarea acestei suprapuneri se găseşte în autorii vechi, deşi doctrina artei ca imitaţie a lucrurilor reale, *mimesis*, a fost foarte generală în antichitate şi, după cum rezultă din analiza textelor, chiar imaginile fanteziei, prin care se pot obţine pasiunile violente ale oratoriei asianice, erau pentru vechii autori, şi chiar pentru Quintilian, „copii ale lucrurilor". În evoluţia esteticii antice, a apărut însă un moment în care creaţia artistică n-a mai fost înfăţişată ca fiind orientată de imitaţia lucrurilor reale, ci de viziunile fanteziei, de ceea ce Plotin numea *forma internă*, ἔνδον εἶδος. Ideile lui Plotin s-au bucurat de o lungă posteritate; ele au inspirat pe unii din autorii de tratate de estetică din epoca Renaşterii tîrzii, unde conceptul plotinian al „formei interne" apare în varianta *disegno interno*, *disegno fantastico*, *imitazione fantastica*. Se pare că Shakespeare însuşi a fost atins de aceste idei, cînd scrie în *Visul unei nopţi de vară* (V, 1):

Închipuirea cea gravidă naşte
Necunoscute lucruri, plăsmueşte
Poetice avînturi, dă un nume
Nimicului de aer, loc în spaţiu.

Abandonarea normei imitaţiei şi mutarea creaţiei artistice pe terenul fanteziei a deschis drumul unui curent anti-realist, ale cărui origini pot fi recunoscute în asianismul antic, cu îndreptăţirea că expresia artistică dobîndeşte, în acest curent, o independenţă faţă de lucrurile reale, o abundenţă şi un mod al ei propriu de a prolifera sau de a se restrînge care depăşesc sau rămîn în urma nevoilor reflectării realităţii. Fenomenul a fost cunoscut şi descris de Quintilian, care observă în *op. cit.* VIII, 2: „Unii autori păcătuesc printr-o nefericită abundenţă de termeni inutili. Temîndu-se a vorbi ca toată lumea, şi ademeniţi de o zadarnică aparenţă a frumuseţii, se învîrtesc cu o locvacitate copioasă în jurul lucrurilor pe care nu vor să le exprime. Apoi, unind această serie de cuvinte cu o alta şi pe aceasta cu o a treia, dau perioadelor lor o întindere pentru care nu există răsuflare îndestulătoare. Sînt şi alţii care îşi propun să fie obscuri, şi acest defect nu este nou, căci citesc în Titu-Liviu că, în vremea lui, exista un profesor care recomanda elevilor lui să întunece *(obscurare)* ceea ce aveau de spus... de unde a rezultat acest elogiu extraordinar: Cu atît mai bine, n-am înţeles nimic *(Tanto melior; ne ego quidem intellexi)*". Quintilian descrie apoi alte procedee ale obscurităţii, precum excesul conciziunii, alterarea cuvintelor, echivocul. Plăcerea pentru acest fel al oratoriei trebuie să fi fost destul de mare în Roma imperială. Quintilian o compară (II, 5) cu predilecţia unora pentru

monştri, pentru corpurile rău făcute sau pentru figurile fardate şi epilate, ca şi cum, adaugă scriitorul, „frumuseţea corpurilor ar putea să ia naştere din corupţia moravurilor“ *(ut pulchritudo corporis venire videatur ex malis moribus)*. Atingem odată cu aceasta şi o vedere asupra cauzalităţii sociale a exceselor asianice, artă acordată cu preferinţele unui public corupt, cum în Roma imperială exista fără îndoială.

După ce a suprapus dualităţii *atic-asianic* pe aceea desemnată prin termenii *mimesis-phantasia*, în care recunoaşte temelia teoretică a opoziţiei anterioare, Hocke ajunge la a treia pereche de concepte dezvoltătoare a celor precedente: *clasicism-manierism*. Clasicismul ar fi deci arta dezvoltată din aticism şi întemeiată pe mimesis, în timp ce manierismul ar fi arta pornită din asianism şi fundată pe fantezie. Dar, în timp ce clasicism şi manierism au fost, în cercetările mai vechi de istoria artei, concepte istorice, legate adică de o perioadă anumită din dezvoltarea creaţiei artistice şi determinate de condiţiile sociale proprii perioadelor respective, aceeaşi popularitate desemnează, la Hocke, două direcţii constante ale artei în Europa, deci două tipuri estetice ale acesteia. Transformarea, în sens tipologic, a opoziţiei clasicism-manierism nu-i aparţine, de altfel, lui Hocke. Această transformare se produsese mai de mult în estetica şi istoria artei. Astfel, clasicismul care a desemnat pe rînd, fie arhitectura lui Palladio cu prelungirile ei în Franţa sec. XVII şi în alte părţi, fie arta constituită, prin reacţie faţă de rococoul sec. XVIII-lea şi sub influenţe antice la sfîrşitul acelui secol şi la începutul celui următor, fie producţia literară paralelă cu aceste manifestări ale artelor plastice, aceeaşi noţiune ajunge să desemneze o categorie estetică mult mai generală. În acest din urmă sens, clasicismul a putut fi recunoscut în epocile cele mai diferite şi adjectivul corespunzător, *clasic*, a putut fi legat de formele de artă cele mai variate.

Aceeaşi a fost şi evoluţia cuvîntului *manierism* şi a etimonului acestuia: *manieră*. Acest din urmă termen a fost semnalat încă din veacul al XVI-lea şi cu un înţeles peiorativ în culegerea de biografii de artişti a lui Vasari. Nuanţa peiorativă nu este absentă, dar e mai puţin accentuată în celebrul articol al lui Goethe: *Über einfache Nachahmung der Natur, Manier und Stil*, apărut în „Teutscher Merkur“ al lui Wieland din 1778—79. Goethe stabileşte aici o scară de valori între simpla imitaţie a naturii în operele picturii, redarea obiectelor printr-o prismă subiectivă şi prezentarea lor într-un fel care să arate esenţa lor. Operele care procedează în acest din urmă fel au, după Goethe, *stil*; cele amintite mai înainte manifestă numai *manieră*. Goethe nu dă, în articolul său, exemple pentru a ilustra ce opere anume trec sub categoria *manierei*, dar dezvoltările sale sînt suficiente pentru a arăta că nuanţa coborîtoare cu care cuvîntul a fost folosit mai întîi s-a neutralizat în cea mai mare măsură. Maniera nu este, pentru Goethe, un neajuns categoric, ci numai o treaptă pe care operele care posedă adevăratul stil o depăşesc: „Stilul, ni se spune, este gradul cel mai înalt la care arta poate ajunge, deopotrivă cu nivelul supremelor eforturi omeneşti. Dar el nu poate fi atins decît după ce arta a lăsat în urmă etapa imitaţiei naturii, după ce ea şi-a făurit un limbaj general de forme şi după ce, prin studiul adînc şi precis al obiectelor, a izbutit să cunoască însuşirile lucrurilor, să cuprindă şi să poată imita seria formelor caracteristice ale naturii întregi. După cum simpla imitaţie se întemeiază pe sentimentul existenţei liniştite şi a prezentului îmbrăţişat cu simpatie, după cum „maniera“ cuprinde aparenţele lumii cu o sensibilitate vie şi mobilă, tot astfel stilul se dezvoltă din temeiurile cunoaşterii, din esenţa lucrurilor, întrucît ne este îngăduit a o cunoaşte în forme vizibile şi pipăibile“,

Evoluţia mai nouă a termenilor „manieră"—„manierism" a îndepărtat, în fine, orice nuanţă peiorativă însoţitoare, ajungînd să desemneze două lucruri: 1. curentul artistic intercalat între Renaştere şi baroc, adică anumite opere ale artelor plastice din arta occidentală la sfîrşitul secolului al XVI-lea, 2. un anumit tip artistic, revenit de mai multe ori în istoria artei. Atestările acestor două înţelesuri sînt foarte numeroase în scrierile de estetică şi istoria artei de după cel de-al doilea război mondial, mai cu seamă în Germania. Alegem, printre acestea, ca unul care se plasează către începutul evoluţiei semantice semnalate aici, articolul Margaretei Herner *Manierismus* din „Zeitschrift für Aestetik und allgemeine Kunstwissenschaft", 1924. Margareta Herner începe prin a aminti cazul „barocului", care, după ce a fost întrebuinţat cu un răsunet dezaprobator, şi-a pierdut acest răsunet, ajungînd să denumească, fără nici o judecată de valoare în acompaniament, arta plastică a occidentului european în epoca Contra-Reformei şi a absolutismului, apoi una din direcţiile revenite de mai multe ori în arta europeană, deci unul din tipurile ei, vizibil în momente aşa de felurite ca începuturile elenismului (trecerea de la secolul al V-lea către al IV-lea î.e.n.), arta medievală a secolului al XIV-lea, în fine aceea care apare în a doua jumătate a secolului al XVI-lea. Margareta Hörner se aplică apoi să grupeze elementele comune unor manifestări artistice atît de deosebite, ca de pildă trecerea de la linearitate la picturalitate, de la compoziţiile plane la cele profunde, de la simetrie la asimetrie, de la simplitate la complexitate etc. Astfel de evoluţii polare s-au petrecut de mai multe ori în istoria artei, şi această împrejurare legitimează transformarea conceptului istoric al „manierismului" într-un concept tipologic. Transformarea nu se produsese încă deplin în 1924, dar era pe cale să se producă. „Nu este exclus, scrie Margareta Herner, ca schimbarea de înţeles, executată de "baroc", să se repete în acelaşi sens cu un alt termen, întrebuinţat altă dată numai în judecăţi de valoare, cu termenul „manierism". Este manierat tot ce depăşeşte firescul şi aşteptatul *(das Natürliche und Zuerwartende)* dar nu numai ca o exagerare asemănătoare cu a barocului, ci însoţită de o treptată solidificare a formelor, în care se concentrează schimbările obţinute mai înainte".

Aceeaşi transformare în înţelesul cuvîntului „manierism" s-a produs şi în domeniul studiilor literare. Procesul a fost favorizat de o anumită metodă folosită în mişcarea ştiinţifică de după al doilea război mondial, pe care o amintesc în treacăt aici. Cînd, prin publicarea lucrării istoricului artei H. Wolfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 1915, s-a obţinut un grad mai mare de precizie în caracterizarea artei Renaşterii culminante şi a barocului, ca şi a trecerii de la prima din acele epoci la cealaltă, unii istorici literari au încercat să aplice conceptele lui Wolfflin şi în producţia literară. Acestui îndemn i se datoreşte, în mare parte, opera lui O. Walzel, *Gehalt und Gestalt*, 1921. I se datoreşte apoi lui Walzel faptul că unele noţiuni, cum ar fi „barocul", întrebuinţat mai înainte numai pentru opere ale artelor plastice, au început a fi folosite şi pentru opere ale literaturii. Aceeaşi extindere de înţeles, precum şi transformarea conceptului istoric într-unul tipologic, s-a produs şi pentru cuvîntul „manierism". Procesul a ajuns la ţinta lui în lucrarea lui E. R. Curtius, care în *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (1948, p. 275), scrie: „Clasicismul lui Raffael şi Phidias este pentru noi natura potenţată la idealitate. Desigur, încercarea de a circumscrie conceptual esenţa marei arte rămîne un simplu expedient. Dar amintita formulă atinge ceea ce este „clasic" în Sofocle şi Virgil, în Racine şi Goethe. Arta clasică, în acest sens foarte înalt, apare numai în scurte epoci de înflorire. Chiar în epoca tîrzie a lui Raffael, istoria artei găseşte sămînţa

curentului numit manierism şi o interpretează ca pe o degenerare a clasicismului. O „manieră" artificioasă, care se poate manifesta în forme felurite, proliferează şi se revarsă asupra clasicismului. Gustul individual poate valorifica, precum doreşte, această transformare. Cine preferă pe Tintoretto lui Raffael poate să invoce bunele lui motive. Nu putem să decidem aici dacă termenul „manierism" a fost bine ales pentru a denumi o epocă în istoria artei. Dar noi trebuie să-l întrebuinţăm, fiindcă umple o lacună a terminologiei literare. În acest scop, trebuie însă să-l golim de conţinutul lui de istoria artei şi să-l extindem atît de mult, pentru a-l face să denumească toate tendinţele literare opuse clasicismului, fie ele pre-clasice, post-clasice sau contemporane cu un anumit clasicism. Înţeles, în acest sens, manierismul este o constantă a literaturii europene".

După aceste precizări metodice, Curtius trece la enumerarea procedeelor formei literare a manierismului, printre care *hyperbaton*, adică dislocarea topică şi sintactică, circumlocuţia (sau perifraza), *annominatio* (sau *paronomasia*), adică acumularea formelor flexionare ale aceluiaşi cuvînt, a derivatelor lui sau a unor cuvinte cu sunete apropiate, metafora manieristică (adică aceea de un gust îndoielnic, ca de pildă *hidropisie* pentru umflătură în manifestările spiritului) apoi aşa-zisele „jocuri lipogramatice" (adică alegerea cuvintelor în care lipseşte un anumit sunet sau a acelora unde acelaşi sunet revine în fiecare cuvînt (ca în cunoscutul vers al lui Ennius: *O Tite tute, Tati, tibi, tanta, tyrane, tulisti)*, în fine poeziile ale căror versuri sînt astfel grupate încît întocmesc o anumită figură, de pildă a unei aripe, a unui ou, a unei secure etc. (adică ceea ce grecii numeau un *teknopaegnion*) sau aşa zisele *logodedalii* (adică poeziile în care fiecare vers începe şi sfîrşeşte cu un cuvînt monosilabic sau în care cuvîntul final al fiecărui vers se repetă la începutul celui următor) ş.a. Astfel de procedee sînt identificate de Curtius în cea mai veche antichitate greacă, apoi în perioada alexandrină, apoi în secolul al IV-lea al epocii imperiale, la Roma, apoi în evul mediu, apoi în „secolul de aur" spaniol, în barocul german şi în alte momente. Revenirea aceloraşi procedee la intervale atît de mari îl îndreptăţeşte pe Curtius să dea un sens tipologic noţiunii de manierism. Dar Curtius nu-şi pune niciodată problema căror împrejurări li se datoreşte revenirea aceloraşi procedee şi care sînt condiţiile sociale care explică revenirea lor de fiecare dată. Ca mai toată ştiinţa literară burgheză, nici cercetarea lui Curtius nu-şi pune vreodată problema cauzalităţii literare şi lucrarea sa nu se ridică niciodată dincolo de nivelul pozitivist al investigaţiei faptelor şi al descrierii lor.

După cum se vede, aproape toate elementele cărţii lui Hocke au fost găsite înaintea lui. Ceea ce acest cercetător adaugă este înmulţirea referinţelor la literatura contemporană decadentă, expresionistă, dadaistă, suprarealistă etc., astfel încît linia pornită din asianismul antic, ajunsă în manierismul sec. XVI-lea şi mai tîrziu, este continuată de Hocke pînă la producţia literară cea mai nouă din ţările capitaliste. Nici Hocke nu-şi pune problema explicaţiei sociale a fenomenului studiat de el. Se mulţumeşte a-l pune în legătură cu o anumită constantă a spiritului european, cu ceea ce i se pare a fi un anumit tip al acestuia, aşa numitul *homo absconditus*, a cărui revenire neîncetată o semnalează cu o satisfacţie evidentă. Ba chiar descoperirea revenirii periodice a acestui *homo absconditus* i se pare lui Hocke un act de igienă spirituală, pe care îl formulează astfel, în consideraţii al căror accent politic nu poate scăpa nimănui: „Se vorbeşte astăzi, scrie Hocke, de o renaştere a conştiinţei istorice. Acesta ar fi un simptom important pentru renaşterea Europei în noua ei năzuinţă către unitate. Pentru extinderea conştiinţei spiritului european

poate juca un rol hotărîtor tradiţia „ermetică“ *(verborgene)*, dacă vrem să depăşim „retorica europeană clasicistă“. Ce este această „retorică europeană clasicistă“ nu este greu de înţeles. Este retorica democraţiei burgheze, inspirată de antichitate în declaraţiile ei liberale. O figură reprezentativă a acestei retorici a creat Thomas Mann în personajul lui Settembrini din romanul *Der Zauberberg*, continuator al ideologiei şi frazeologici revoluţiei franceze. Dar tendinţele lui Hocke devin încă mai clare, atunci cînd declară ceva mai departe: „Dacă intelectualul modern european n-a dispărut încă în curentul civilizaţiei de mase tehnicizate *(im Malstrom der technisierten Massengesellschaft)*, dacă mai este reprezentantul unui mediu spiritual creator, atunci el va căuta absolutul şi mîntuirea din problematica lui neurotica în operele artiştilor, a poeţilor şi a compozitorilor“, a acelora care întruchipează tendinţa absconsă a literaturii europene. Dar odată cu aceasta ajungem la problema sensului social al actualităţii dobîndite de curentul manierismului în cercetarea burgheză mai nouă. Atingerea acestei ultime probleme va completa lucrarea de faţă.

Ne vom întreba deci care sînt motivele interesului arătat de istoricii burghezi ai artei manierismului ca tip estetic, dar, mai cu seamă, formei lui oarecum exemplare din secolul al XVI-lea? În legătură cu această din urmă parte a întrebării pe care o punem s-au ivit discuţii vrednice a fi amintite aici. Este vorba de discuţiile suscitate de problema periodizării Renaşterii. Începutul, culminarea şi sfîrşitul acestei mari mişcări de cultură, în care se naşte spiritul modern, au fost legate de date diferite, după tendinţele feluriţilor savanţi care şi-au pus problema. Unii din aceşti savanţi, începînd cu Bayle şi Voltaire, recunosc începuturile Renaşterii la mijlocul secolului al XV-lea, cînd, prin emigraţia învăţaţilor greci în Italia, după căderea Constantinopolului sub stăpînirea turcească, se produce acea înviorare a studiilor clasice cu numeroase repercusiuni asupra dezvoltării culturii, precum ivirea spiritului critic, apropierea de natură în arte şi în ştiinţe, slăbirea dogmatismului religios, înflorirea individualismului. Cercetările mai noi au arătat însă că studiul vechilor culturi ajunsese la termenul lui încă de la sfîrşitul veacului al XIV-lea, cînd cunoştinţele despre literatura grecilor şi romanilor atinseseră aproape toate rezultatele de care dispunem şi noi. Este concluzia unei cercetări ca aceea a lui G. Voigt în *Die Wiederbelebung des Klassischen Altertums*, o operă de la sfîrşitul veacului trecut. Pe de altă parte, unele fapte literare, ca polemica anti-scolastică şi lirica lui Petrarca, proza satirică a lui Boccaccio, figura unor umanişti ca Collucio Salutati sau Niccolo Niccoli, lupta politică împotriva baronilor feudali a lui Colo di Rienzi, ca şi entuziasmul lui civic alimentat de iniţierea lui antică, toate aceste fapte îndreptăţesc îndeajuns aşezarea începuturilor Renaşterii la mijlocul secolului al XIV-lea. Tot atunci se produsese dezvoltarea comunelor italiene şi a burgheziei lor, în comerţul cu răsăritul, pe drumul deschis de cruciade, deci ascensiunea unei clase sociale a cărei expresie de cultură este tocmai Renaşterea, adică mişcarea care putea oferi burgheziei vremii cadrul de libertăţi spirituale necesare întreprinderilor ei. Renaşterea a fost o revoluţie, o mişcare de răsturnare a vechilor poziţii spirituale. Caracterul acesta a fost recunoscut de istoricii mai vechi ai culturii, de pildă de Jacob Burckhardt în renumita lui lucrare, *Die Kultur des Renaissance in Italien*, 1859. Istoricii burghezi mai noi au manifestat însă tendinţa de a tăgădui caracterul de revoluţie culturală al Renaşterii, susţinînd că mai toate însuşirile atribuite ei apăruseră încă din secolele evului-mediu, de pildă din secolul al XII-lea francez, şi că, prin urmare, ele au fost un rod al culturii precumpănitor religioase a acestei

perioade istorice. Această tendinţă de a împinge prea adînc în trecut originile Renaşterii, foarte generală la un moment dat, şi-a găsit criticul ei în istoricul Renaşterii V. N. Lazarev care în articolul *Împotriva falsificării istoriei Renaşterii*, a grupat, în chip convingător, toate argumentele menite să anuleze teza despre originile medievale ale Renaşterii. Pare în adevăr absurd să susţii că spiritul ştiinţific modern nu începe cu Leonardo şi Galilei, ci cu Occam şi Buridan şi că umanismul se manifestă încă din secolul al XII-lea, cînd nu poate fi semnalată în această epocă nici acţiunea de descoperire a vechilor manuscrise, aşa de caracteristică pentru umaniştii secolului al XIV-lea şi al XV-lea, nici metodele moderne de studiere a vechilor manuscrise pentru a restabili forma lor autentică, adică toate acele lucrări ale filologiei în care ia naştere spiritul investigaţiei critice cu rezultate pentru dezvoltarea tuturor ştiinţelor. Faptul de a fi pus în lumină toate aceste erori ale interpretării istorice, şi altele multe, este un bun cîştigat, de care nu ne mai putem lipsi.

Dar, împreună cu încercarea tendenţioasă de a împinge în evul mediu începuturile Renaşterii, a apărut şi încercarea de a amputa Renaşterea de unul din secolele ei, de secolul al XVI-lea, mai ales de a doua jumătate a acestui secol, atribuită de unii istorici, precum am văzut, unui alt curent, curentului „manierismului". Este adevărat că opere manieristice apar în acest răstimp ca o manifestare a antirealismului pe care-l aduce cu sine recrudescenţa feudală, semnalată adeseori de istoricii Italiei ca un rezultat al decadenţei manufacturilor şi al întoarcerii către pămînt, fenomene apărute îndată ce Italia a trebuit să cedeze întîietatea ei economică Spaniei şi ţărilor din nordul Europei, unde, după epoca marilor călătorii, se mută centrele afacerilor europene. Manierismul a fost însă numai unul din aspectele artei europene a secolului al XVI-lea. Protestînd împotriva anexării întregului acest secol pe seama manierismului, istoricul de artă sovietic M. V. Alpatov în studiul *În apărarea Renaşterii*, are dreptate să amintească faptul că secolul al XVI-lea nu este numai secolul manierismului dar şi al şcolii veneţiene, al lui Tintoretto, al lui Veronese, apoi al lui Michelangelo, al lui Daniele de Volterra şi al altor mari maeştri, a căror artă nu poate fi de loc redusă la formulele artificioase ale manierismului. Putem adăuga că, şi în literatură, secolul al XVI-lea este acela în care apar marile creaţii ale lui Torquato Tasso şi Ariosto, ale lui Rabelais, Ronsard, şi Montaigne sau ale lui Cervantes şi Shakespeare, care nu pot fi cu nici un preţ ataşaţi curentului de absconsitate al manierismului. Acest curent nu produce numele cele mai însemnate ale secolului, printre care nu putem trece nici pe Gongora, nici pe Marino, nici pe John Lily, autori manierişti, fără îndoială, dar nu autorii cei mai mari ai veacului lor. Înţelegerea lui Shakespeare ca un autor baroc sau chiar manierist, întîmpinată în unele lucrări ale criticii shakespeariene mai noi, trezeşte multe obiecţii. Pe unele din ele le-am formulat în studiul *Shakespeare ca poet al Renaşterii*, unde am căutat a arăta că prin teme şi forme literare, dar mai cu seamă prin rostul pe care l-a dat poeziei şi prin spiritul filozofic al operei lui, Shakespeare este fără îndoială un poet reprezentativ al Renaşterii, cel mai de seamă al curentului întreg. Infiltraţii manieristice, eufuistice, există fără îndoială în opera shakespeariană, dar mai cu seamă în faza ei din tinereţea poetului. Studiul acestei opere în dezvoltarea ei a arătat unora dintre criticii shakespearieni, tendinţa de eliminare a manierismului eufuistic şi acea îndrumare către adevărul expresiei, caracteristică pentru fazele mai noi ale creaţiei shakespeareane,

Cît despre înţelegerea „manierismului" ca un stil autonom, deopotrivă de îndreptăţit cu toate marile stiluri ale artei, trebuie să spunem că acest mod al preţuirii n-a fost adus decît de nevoia de a impune formele actuale ale decadenţei artistice, justificate, după unele păreri, dacă i se găsesc strămoşi şi o continuitate aproape neîntreruptă de-a lungul secolelor. În realitate, „manierismul" modern, ca şi strămoşul lui îndepărtat „asianismul" antic, au fost fenomene resimţite, încă din epocile respective, ca nişte aspecte ale degenerării şi corupţiei expresiei. Şi după cum existenţa „asianismului" a produs în vechime reacţiunea „aticistă", tot astfel astăzi, în ţările socialiste, se produce o reacţie în sensul apărării simplităţii, a clarităţii, a proprietăţii expresiei, deci o mişcare neo-aticistă, după cum, prin preferinţa arătată realismului, o întoarcere către estetica *mimesis*-ului. Sînt fenomene pe care trebuie să le reţinem, ca pe unele din cele mai interesante în actuala mişcare literară a lumii.

MITUL PROMETEIC ÎN LITERATURA ROMÎNĂ

Toate epocile de înnoire şi creaţie au recunoscut în figura legendară a lui Prometeu, simbolul năzuinţelor şi al revoltelor, al suferinţelor şi luptelor lor. Nu este deci de mirare că întemeietorul socialismului ştiinţific s-a oprit şi el odată în faţa imaginii mitice a lui Prometeu. În teza sa de doctorat despre *Deosebirea dintre filozofia democritica şi epicureică a naturii*, Karl Marx scrie: „Filozofia atît timp cît mai păstrează o picătură de sînge în inima ei liberă, capabilă să aducă o lege nouă lumii, va striga adversarilor ei împreună cu Epicur: „Nu este lipsit de pietate acela care tăgăduieşte pe zeii poporului mărunt, ci acela care le atribuie acestora gîndurile comune ale poporului mărunt". Filozofia nu-şi ascunde aceasta. Mărturisirea lui Prometeu:

„Cu un cuvînt urăsc pe zeii toţi"

este propria mărturisire a filozofiei, maxima ei faţă de toţi zeii cereşti şi pămînteşti, care nu recunosc în propria conştiinţă de sine a omului suprema lui zeitate. Nici un alt zeu nu se cuvine să stea alături de acesta. Personajului poltron, care se bucură de situaţia aparent înrăutăţită a filozofiei în societatea burgheză, filozofia îi poate răspunde cu vorbele pe care Prometeu le striga lui Hermes, slujitorul zeilor:

„Cu slujba ta de sclav nu aş dori —
O ştii prea bine — soarta mea să schimb.
Mai bine e să fiu căznit pe stîncă
De cît lui Zevs fidelul mesager".

Prometeu este cel mai de seamă sfînt şi martir în calendarul filozofic al omenirii".

Această apreciere a lui Prometeu s-a format treptat în decursul istoriei şi s-a impus în anumite epoci ale ei. Hesiod, care a dat prima versiune literară a mitului prometeic, este departe de a însoţi figura titanului cu sentimentele de veneraţie, pe care le întîmpinăm în cuvintele lui Marx. Înşelarea lui Zeus cu prilejul sacrificiului de la Mecone, cînd Prometeu l-a făcut pe părintele zeilor să aleagă partea cea mai săracă a sacrificiului, apoi furtul focului, pus la dispoziţia oamenilor, l-au determinat pe Zeus să trimită în lume pe Pandora, cu fatala ei cutie, din care s-au revărsat toate relele printre oameni. „Zeus, mîniat de viclenia lui Pro-

meteu, a revărsat relele în lume", observă Hesiod, în *Lucrări şi zile*. Hesiod scrie din punctul de vedere al religiei jupiteriene, cu sentimente neîmpărţite pentru Zeus, aducătorul şi chezaşul dreptăţii în lume, încît atitudinea sa faţă de titanul răzvrătit este mai degrabă negativă. Prometeu este răspunzător de suferinţele hărăzite oamenilor şi de sfîrşitul vîrstei de aur a umanităţii.

Aprecierea pozitivă a lui Prometeu apare o dată cu prezentarea lui în tragedia lui Eschil, *Prometeu înlănţuit*, în epoca democraţiei ateniene. Prometeu este, pentru Eschil, binefăcătorul oamenilor, acela care i-a dotat cu inteligenţă, i-a scos din peşteri, i-a deprins să locuiască în case expuse la lumina soarelui, i-a învăţat să calculeze timpul, să folosească animalele de povară, să spintece mările cu navele lor, să tămăduiască bolile cu leacuri, să descopere în tainiţele pămîntului arama şi fierul, argintul şi aurul, să le lucreze cu ajutorul focului. Prometeu, adică acela care ştie totul de mai înainte, cunoaşte momentul şi felul în care se va prăbuşi stăpînirea lui Zeus în lume. Titanul refuză să-i transmită lui Zeus revelaţia cerută. După ce îl înlănţuise pe stîncile Caucazului, îl prăbuşeşte în Tartar.

Preţuirea pozitivă a lui Prometeu s-a menţinut, pînă la un punct, şi la Platon, care, în dialogul *Protagoras*, atribuie titanului meritul de a fi învăţat pe oameni să vorbească şi să cinstească pe zei, să se adăpostească în case, să-şi acopere trupurile cu veşminte şi să se hrănească cu bucatele pe care le produce pămîntul. Prometeu n-a transmis însă oamenilor şi cunoştinţa artei politice, a maximelor necesare vieţii în cetăţi. Pudoarea şi justiţia au fost, după întemeierea primelor oraşe, un dar făcut oamenilor de Zeus, prin mesagerul lui, Hermes. În concepţia lui Platon, Prometeu n-a fost decît creatorul civilizaţiei materiale. Cultura spirituală în forma ei cea mai înaltă, adică în forma ei morală şi politică, rămînea totuşi, pentru Platon, aportul părintelui zeilor. Platon dă astfel impresia că procedează la o ierarhizare, prin care aşază deasupra meritului lui Prometeu, pe acel al lui Zeus. Religia tradiţionalistă jupiteriană era încă puternică la aristocratul Platon.

Hesiod, Eschil, Platon au rămas pentru toată vremea modernă izvoarele principale ale mitului prometeic. Totuşi, cînd în secolul luminilor, filozoful platonician englez Shaftesbury compară pe artist cu Prometeu, el nu reia ideea marilor înaintaşi amintiţi, ci pe aceea a lui Lucian, care, în secolul al II-lea al erei noastre, instituise şi el o dată aceeaşi comparaţie. Într-unul din spiritualele lui monologuri, Lucian răspunde unui prieten care-l numise „un Prometeu". Care să fi fost motivul acestei apelaţii? Voise, poate, prietenul să spună că operele lui Lucian sînt făcute din lutul în care titanul întruchipase pe oameni şi că ele sînt tot atît de fragile ca şi oalele fabricate de olarii Atenei? Lucian preferă să creadă că prietenul a voit să laude „felul" său de a scrie, care nu porneşte de la nici un model. În acelaşi chip Prometeu, într-o vreme cînd oamenii nu existau încă, avu ideea să fabrice oameni. A dat acestor fiinţe forma, ţinuta, mlădierea, aerul lor plăcut; a fost creatorul lor, după care Minerva, venindu-i în ajutor, suflă asupra humei şi le dădu un suflet. Iată în ce fel poate fi plăcută gluma prietenului, cum fără îndoială acesta a dorit s-o facă. „În ce mă priveşte (adaugă Lucian) socotesc că n-am avut numai meritul noutăţii, compunînd opere care nu sînt fiicele vreunei opere mai vechi. Am vrut ca aceste opere să şi placă, socotind că altfel ar trebui să roşesc de ruşine şi să le calc în picioare, pentru a le distruge. La ce ar folosi noutatea lor, dacă ar fi urîte? Dacă n-aş gîndi astfel, m-aş crede vrednic să fiu sfîşiat de şaisprezece vulturi, pentru a fi compus o operă care este cu atît mai urîtă, dacă n-are alt merit decît ciudăţenia ei". Cînd în secolul al XVIII-lea se produce îndoiala cu privire la valoarea regulilor,

atît de puternice în practica artistică a secolului anterior, cînd în locul creației artistice călăuzite de norme și modele, începe să se impună din ce în ce mai viu exigența creației originale, conduse de spontaneitatea genială, vechea comparație făcută de Lucian între Prometeu și artistul original se impune încă o dată. „Artistul, scrie Shaftesbury în *Solilocviile* sale, este un al doilea Creator, un Prometeu după Jupiter. La fel cu acest artist suveran sau cu natura plastică și universală, artistul plăsmuiește un întreg coherent și proporționat în el însuși, prin subordonarea voită a tuturor părților componente . . . Artistul poate imita astfel pe Creator".

Apusul vechiului prestigiu al normelor și modelelor, zorile noii concepții despre spontaneitatea genială a creației, erau momente ale desfacerii din cadrele constrîngătoare ale feudalității și absolutismului. Cînd o dată cu înaintarea veacului, lupta pentru libertățile burgheze se extinde și se adîncește, simbolul prometeic vine să le sprijine, în spiritul marei tradiții tragice a lui Eschil. În acest spirit a reluat Goethe figura lui Prometeu, într-un poem dramatic, rămas de altfel neterminat. În *Poezie și adevăr* (c. XV), poetul ajuns în pragul bătrîneții își amintește astfel de starea de spirit a tinereții sale, în acel moment din jurul anului 1773, cînd ia naștere poemul dramatic *Prometeu*: „Lucrările mele, care găsiseră atîta aprobare, erau copii ai singurătății, scrie Goethe. De cînd intrasem în relații mai adînci cu lumea, nu-mi lipsise puterea și plăcerea invenției, dar realizarea întîmpina greutăți, deoarece nu aveam un stil propriu nici în proză nici în versuri și în fața fiecărei lucrări noi, oricare i-ar fi fost tema, trebuia să mă încerc din nou și să iau lucrurile de la capăt. Dar cum în același timp refuzam — ba chiar îndepărtam — ajutorul oamenilor, mă izolam în felul lui Prometeu, și de zei, și o făceam într-un fel cu atît mai natural, cu cît, după caracterul și modul meu de a gîndi, o stare de spirit anumită îngloba și desființa pe toate celelalte. Fabula lui Prometeu prinse viață în mintea mea. Mi-am tăiat vechiul veșmînt al titanului după statura mea și am început, fără să mă gîndesc mai departe, să scriu o piesă în care este arătată neînțelegerea la care ajunge Prometeu cu Zeus și cu zeii, întrucît face oameni pe seama lui, îi însuflețește cu ajutorul Minervei și întemeiază o a treia dinastie. Zeii care guvernau acum aveau motive îndestulătoare să fie nemulțumiți, deoarce ei puteau fi priviți pe nedrept ca niște ființe așezate între titani și oameni. Monologul acestei curioase compoziții era acel poem care a dobîndit însemnătate în literatura germană . . . Poemul acesta sluji ca praf de pușcă pentru o explozie, care descoperi și făcu să se exprime raporturi neștiute dintre anumiți oameni de seamă, raporturi ignorate de aceștia și care mocneau în sînul unei societăți altfel atît de luminate". Legenda lui Prometeu avea deci pentru tînărul Goethe rolul de a simboliza atît situația sa de scriitor cît și unele din tensiunile sociale ale vremii. În continuarea pasajului citat, Goethe alătura lui Prometeu, pe alți mari potrivnici, pe Tantal, Ixion, Sisif, pe care îi numește „sfinții mei" și „membri ai unei imense opoziții". Poemul *Prometeu* devine astfel una din creațiile cele mai caracteristice ale epocii titanice și rebele, a *Sturm und Drang*-ului goethean. Binefăcătorul oamenilor care, la începutul actului al III-lea al poemului, azvîrle în fața lui Zeus expresia disprețului său și hotărîrea de a-și urma calea alături de oameni, reprezintă una din aspirațiile spre libertate și neatîrnare care însuflețea burghezia germană, ca și pe aceea a multor altor țări, în ajunul evenimentelor revoluționare din Franța.

Starea de spirit revoluționară, înainte și după evenimentele din Franța, impune figura lui Prometeu, ca pe una din cele mai expresive pentru îndrumările vremii. Byron îi adresează oda sa: „Crima ta, vrednică de un zeu, a fost că te-ai arătat

plin de îndurare, că ai voit să scazi, prin preceptele tale, numărul mizeriilor umane şi că ai făcut pe om să-şi afle puterea în sufletul său. Înfocat de o forţă superioară, ne-ai lăsat moştenire o lecţie măreaţă pe care cerul şi pămîntul n-au putut-o distruge: energia ta răbdătoare, statornicia şi rezistenţa sufletului tău neînvins. Eşti un simbol al destinului şi al forţei muritorilor; ca şi tine, omul este în parte divin, un fluviu tulbure, ieşit dintr-un izvor curat. Omul posedă şi el prevederea viitorului său funest, al nenorocirii, al împotrivirii şi al tristei sale însingurări. Dar sufletul le poate opune pe sine însuşi, egal în forţă cu toate nenorocirile: voinţa sa fermă îi este sprijin şi chiar cînd este zguduit de chinuri, omul îşi poate prevedea răsplata şi triumful, dacă îndrăzneşte să-şi sfideze încercările şi să facă din moartea lui o victorie". O astfel de mîndrie individualistă a omului care opune tuturor încercărilor vieţii tăria sufletului său solitar dar neînfrînt, nu putea apărea decît într-o epocă de sfărîmare a vechilor legături, într-o epocă revoluţionară. Byron a fost poetul acestei vremi.

I s-a asociat Shelley care a dat, după Goethe, cea mai de seamă întrupare modernă a mitului prometeic, *Prometeu liberat* (1820). Spre deosebire de toţi înaintaşii săi, Shelley nu se mărgineşte în cadrele tradiţionaliste ale mitului, ci îl îmbogăţeşte cu noi episoade şi îl asociază cu un nou înţeles. *Prometeu înlănţuit* al lui Eschil este singura parte păstrată dintr-o trilogie pierdută. După ştiri provenite din antichitate, este probabil că trilogia eschiliană sfîrşea prin împăcarea lui Prometeu cu Zeus, în schimbul revelaţiei că unirea acestuia cu Thetis i-ar putea aduce o descendenţă funestă. Zeus autorizează atunci pe Hercule să-l elibereze pe titan. Sfîrşitul acesta i se părea lui Shelley nevrednic de marea figură a lui Prometeu. În prefaţa poemului său, Shelley scrie: „Simţeam repulsie pentru un desnodămînt atît de slab ca acela care consistă în a împăca pe campionul umanităţii cu opresorul ei. Interesul moral al fabulei, atît de puternic susţinut prin fermitatea şi statornicia lui Prometeu, ar dispărea dacă ni l-am putea închipui pe titan retractîndu-şi vorbele-i îndrăzneţe şi slăbind în faţa fericitului şi perfidului său adversar". Shelley închipuie atunci o altă tragedie prometeiană, cu un alt final. Scrie cu convingerea că prelungeşte astfel marea direcţie de înălţare morală a tuturor predecesorilor săi de seamă. „Datorim, scrie Shelley, pe marii scriitori ai vîrstei de aur a literaturii noastre acelei deşteptări entuziaste a spiritului public, care a transformat în pulbere formele mai vechi şi mai opresive ale religiei creştine. Îl datorăm pe Milton progresului şi dezvoltării aceluiaşi spirit; nu trebuie să uităm că sacrul Milton era el însuşi un republican şi un îndrăzneţ investigator în morală şi în religie. Marii scriitori ai timpului nostru, după cum avem unele temeiuri să presupunem, sînt precursorii unei revoluţii pe care nu ne-o putem închipui încă în condiţia noastră socială şi cu opiniile care o constituie". Această revoluţie încearcă totuşi Shelley să şi-o închipuie în formele simbolice ale poemului său: Jupiter, reprezentantul legii inflexibile şi deci al constrîngerii în lume, a înlănţuit pe Prometeu pe stîncile Caucazului, unde titanul se consumă de dorul iubitei de care a fost despărţit, al Asiei, alegoria frumuseţii şi a iubirii. Asia cheamă în ajutor pe Demogorgon, spiritul revoltei populare, care împreună cu Hercule va elibera pe titan. Unirea lui Prometeu cu Asia va umple de jubilare întregul pămînt, fericit acum prin întrunirea înţelepciunii cu frumuseţea şi iubirea. Shelley visa deci o fază viitoare a omenirii, liberată de constrîngeri, fericită prin armonia celor mai înalte idealuri ale omului. În timpul chinurilor sale, Prometeu înlănţuit vede profilîndu-se în zare „un tînăr cu priviri resemnate, răstignit pe o cruce". Este viziunea propriei sale torturi proiectate în secolele viitoare.

Omenirea va mai trece deci prin încercări ca acele ale lui Prometeu, înainte de eliberarea și ascensiunea sa în armonie și glorie. Paralelismul Prometeu-Isus Cristos, este una din temele cu care Shelley îmbogățește mitul lui Prometeu.

Este interesant de urmărit ce anume a trecut din ciclul tematic și din semnificațiile mitului prometeic în operele scriitorilor romîni; eventual, în ce chip l-au transformat și l-au îmbogățit? Odobescu povestind, în 1887, basmele sale mitologice, după prelucrările englezului G. W. Cox, s-a oprit și în fața mitului lui Prometeu, înfățișat în detaliile lui hesiodice, sub titlul *Epimeteu și Pandora*. Este o povestire sfătoasă, cu elemente de oralitate populară, ca toate celelalte ale lui Odobescu: „Măi oamenilor, vorbește Prometeu, acest Zeus e lacom de avuții și de daruri; dacă voi, cînd înjunghiați vite în onoarea lui, i le veți închina cu totul, apoi să știți că veți da de capăt tuturor turmelor voastre, oricît de numeroase ar fi. Aide mai bine să facem cu Zeus o tocmeală pentru ca și voi oamenii și el, să vă bucurați de cîte o parte din vitele jertfite în ecatombe, adică cu sutele, pe altarele zeilor". Urmează povestirea înșelăciunii de la Mecone, apoi răzbunarea lui Zeus prin înlănțuirea lui Prometeu și trimiterea Pandorei în lume. Sensurile majore ale mitului nu sînt reliefate. Umanistul amabil Odobescu se desfată numai de povestire.

Înțelesul tragic al acesteia trece prin sufletul lui P. Cerna, atît de deschis pentru emoțiile intelectuale, curios de toate marile creații ale literaturii universale. Acestor îndemnuri se datorește traducerea monologului lui Prometeu de la începutul actului al III-lea al poemului lui Goethe, pe care o face, probabil, încă din anii săi de elev la liceul din Brăila, dar o publică abia mai tîrziu, în 1904, în *Sămănătorul*. Sînt versuri puternice, care reproduc prin forma lor liberă mișcarea interioară a emoției. Foarte fidelă față de prototipul goethean, versiunea lui Cerna îi adaugă muzicalitatea rimei:

„Să te ador pe tine, eu?
De ce? Ai alinat vreodată chinul
Celor îngenunchiați?
Ai șters vreodată ochi înlăcrimați?
Puternica Vecie și Destinul,
Stăpînii tăi și-ai mei,
Nu m-au creat pe mine, ca pe zei?
Crezi tu că voi urî vieața, poate,
Și pribegi-voi prin pustiuri grele,
Fiindcă florile visării mele
Nu pot să lege toate?

Aici rămîn și voi zidi mereu
Făpturi de oameni după chipul meu –
Un neam la fel cu mine —
Să sufere, să plîngă, să muncească
Și să se veselească,
Și să se uite cu dispreț la tine —
Ca mine."

Traducerea poemului *Prometeu* de Goethe reprezintă în cariera poetică a lui Cerna, un punct din care se desfac mai multe din firele operei sale de mai tîrziu. Sentimentul prometeic al personalității care își croiește propriul ei destin uman

revine în mai multe poezii ale lui Cerna, ca *Isus*, *Plînsul lui Adam*, *Către Pace*, *Ruga pămîntului* ş.a. Mitul însuşi al lui Prometeu revine ca temă literară abia mai tîrziu, la cîţiva poeţi care scriu după 1920, într-un moment pe care trebuie să-l punem în legătură cu dezvoltarea conştiinţei morale şi sociale, caracteristică pentru intelectualii mai înaintaţi ai acestei vremi.

Pornirea de a dispune cu libertate de vechiul mit, de a-l îmbogăţi cu noi episoade, de a-l asocia cu noi înţelesuri, este caracteristică pentru alţi poeţi romîni care se opresc, în epoca de după 1920, în faţa mitului prometeic. Unul din aceştia este Al. Philippide, în fragmentul dramatic *Izgonirea lui Prometeu*, publicat mai întîi în *Viaţa romînească*, apoi în volumul *Aur sterp* (1922). Este unul din cele mai uimitoare poeme ale acelui moment literar, cu totul neaşteptat la un poet în vîrstă abia de două zeci de ani. Acest tînăr poet dovedea, compunîndu-şi opera, o îndrăzneală a cugetării, o fecunditate a imaginaţiei, rămase, în mod surprinzător, cu totul neremarcate. Poemul are forma unei compuneri dramatice, pentru că interceptînd monologul titanului cu strigătele mulţimilor, creează aparenţa unui dialog. Forma dramatică este subliniată şi de indicaţiile de regie la începutul şi în cursul poemului. Acesta conţine apoi dezvoltarea unei situaţii, înfăţişează o acţiune. Prometeu huiduit de mulţimile pe care le înzestrase altădată cu focul, dar care nu deveniseră astfel mai fericite, produce noua revoltă a titanului. Prometeu izbuteşte să-şi rupă lanţurile şi să gîtuie vulturul. După ce azvîrle lui Zeus blestemul şi dispreţul său, ca şi omenirii căreia-i prevesteşte pedeapsa aşteptărilor eterne, Prometeu se aruncă în soare. Poemul manevrează simboluri adînci, dar nu impenetrabile, dintre care unele sînt obţinute prin personificarea unor noţiuni curente, cu ajutorul majusculei la iniţială: *Vreme*, *Munte*, *Nemărginit*, *Veşnicie*, *Singe*, *Pămînt*, *Haos*, *Urlet* etc., chiar la adverbe folosite ca substantive: *Nicăieri* şi *Nimeni*, procedee obişnuite la poeţii simbolişti, a căror influenţă poetul dovedea că o suferise şi prin folosirea aliteraţiilor, a rimelor interioare, a refrenelor, a efectelor sugestive legate de corpul sonor al cuvintelor. Marea densitate de idei a poemului, vorbirea aluzivă a titanului în cuprinsul lui impun comentariul.

Mulţimile nemulţumite s-au adunat în faţa muntelui pe care stă răstignit Prometeu. Indicaţiile explicative din fruntea poemului lămuresc destul de vag, deocamdată, cauza nemulţumirii mulţimilor: „Era mai bine altădată, cînd oamenii nu cunoşteau focul! Acum toţi poartă grija . . . Şi asta numai din pricina lui Prometeu! . . . E vina lui! Nemernicul! Nu i se cuvin decît huiduieli şi pietre". Nemulţumirea oamenilor, exprimată narativ, pare deci produsă nu de o cauză adîncă, ci de versatilitatea omenească. Prometeu aude urletul din vale:

„Un urlet surd, adînc ca o furtună
Îmi geme în urechi necontenit . . .
E vîntul care prin prăpăstii sună . . .
Ori stînci din vîrfuri s-au rostogolit? . . .

Cînd vremea încă nu s-a împlinit,
Pe Prometeu cine-ar putea să-l cheme?
E Muntele, bătrînul, care geme . . .
Adormi din nou, tovarăş ostenit!
Porunca Vremii nu s-a împlinit . . ."

Dar cînd huiduielile se repetă și numele lui Prometeu se aude mai clar în mijlocul lor, titanul are un spasm de revoltă care-i rupe lanțurile. Strigătele și revolta mulțimii sînt interpretate de Prometeu ca o expresie a dorinței de libertate, pe care oamenii o opun nu numai titanului, dar și părintelui zeilor. Prometeu tălmăcește lui Zeus înțelesul revoltei omenești: Zeii au rămas singuri, omenirea i-a părăsit:

„Dă-mi mîna Zeus! Singur ești ca mine,
În cerul tău pustiu și zdrențuit...
Spre stînca unde-am stat înlănțuit
Privește-n jos puhoiul care vine,
Privește-l bine...

Ne blastămă mulțimea deopotrivă...
Ești singur, Zeus! Singur sînt și eu...
De ce înlături mîna milostivă
Pe care ți-o întinde Prometeu?
Ești singur, Zeus! Singur sînt și eu...

Cu mine, Zeus! Svîrle-te în larg,
Acolo unde zările se sparg
Spre haosul cu mii și mii de ceruri
În care se vor naște aștrii noi...
De ce nu vii cu mine-n larguri, Zeus
Să cucerim Nemărginirea amîndoi!...
....

Ia-ți, Zeus, lanțurile înapoi!
Au ruginit de vînturi și de ploi
Dar sînt destul de trainice și grele...
Păstrează-le, dacă mai crezi în ele!"

Dorul de libertate al oamenilor nu va merge însă pînă la capăt. Omenirea va intra sub noi comandamente. Zeus va trimite oamenilor un alt reprezentant al său. Ca în poemul lui Shelley, pe care trebuie să-l considerăm ca un izvor al tuturor prelucrărilor mai noi ale mitului, titanul lui Philippide are și el previziunea lui Isus Christos pe care îl evocă drept simbolul trecerii sub noi legături: *Iar tu, tu cel de sus, cel „bun și sfînt“, Coboară iarăși pe pămînt, În țărna-n care trebuie să vii. Tîlhar al Soartei, Hoț de veșnicii*! Prometeu are viziunea tuturor religiilor viitoare, în care recunoaște eșecul repetat al dorului omenesc de libertate:

„M-ați izgonit!...
Mă-ntorc în nemurire,
Să-mi caut altă omenire-n loc;
Să-i dau și ei mistuitorul Foc;
Și ferecat de-o nouă-nlănțuire
S-aștept să se mai năruie un cer,
Să mă mai latre încă-o omenire...
Și așa, din izgonire,
Să-mi port prin haos rîsul meu stingher...

Urlaţi... În deznădejdea voastră nu e
Decît izbînda strigătului meu
Care de-apururi tot mai sus se sue,
Din cer în cer! din Dumnezeu în Dumnezeu!
Căci cine va putea cîndva să spue
Că l-a văzut plîngînd pe Prometeu?
Urlaţi!

Rămîi în urma mea, Pămînt
Pe fruntea ta lovită de-un cuvînt,
Pe veci de veci de-acuma se aşterne
Pedeapsa Aşteptărilor eterne."

Prometeu devine deci el singur întruparea năzuinţei spre libertate, trădată necontenit în lunga experienţă istorică a omenirii, care n-ar prăvăli pe vechii zei, decît pentru a se supune altora noi. Tînărul poet care exprima această îndrăzneaţă concepţie nu vedea, în momentul compunerii poemului său, posibilitatea unei eliberări a omenirii printr-o revoluţie fundamentală, care să sfărîme toate lanţurile opresiunii şi exploatării. Viziunea sa este, din această pricină, pesimistă şi tonul debitului său poetic este amar şi sarcastic. Largile perspective deschise de Shelley prin evocarea unei faze viitoare a lumii, în care înţelepciunea lui Prometeu vedea cum ştiinţa se va uni cu bunătatea şi frumuseţea, aceste perspective lipsesc poetului nostru. Titanul lui Philippide se închide în orgoliul său şi se desparte pîna la urmă de aspiraţiile oamenilor, desigur nu din strîmteţe şi uscăciune a inimii, ci din pricina cruntei lui decepţii. Orgoliul final al lui Prometeu este masca durerii şi dezamăgirii sale. Considerat din punctul de vedere al istoriei comparate a literaturilor, poemul lui Al. Philippide s-a constituit din trei tendinţe, ajunse la el după ce animaseră alte multe opere ale creaţiei moderne. Enumăr aceste tendinţe: 1. Tendinţa de a prelucra vechile mituri, ba chiar de a răsturna semnificaţia lor tradiţională. Această tendinţă a fost deseori reprezentată în romantism. Byron în *Cain*, Shelley în *Prometeu dezlănţuit*, Victor Hugo în *Sfîrşitul lui Satan*, au dat şi ei interpretări personale ale vechilor legende, transformînd înţelesul lor consacrat. Tot astfel procedează şi Philippide, atunci cînd îl prezintă pe Prometeu într-un moment cînd fostul prieten devotat al oamenilor, înfăţişat astfel în multiplele lui întrupări literare, a evoluat către poziţiile unui individualism extrem; 2. Tendinţa sincretistă, adică aceea de a surprinde unitatea de semnificaţii a unor momente foarte deosebite din istoria umanităţii. Această tendinţă inspirase, de pildă, cu zeci de ani înainte, pe poetul ungur Emeric Madàch care, în *Tragedia Omului*, evocase luptele succesive ale omenirii pentru a cuceri sensul vieţii şi eşecurile ei repetate. Ideea sincretistă, după cum am văzut, este şi ea prezentă în fragmentul dramatic al lui Philippide. Figura lui Prometeu ne apare aici ca una din acele care au fixat nevoia de adoraţie a omenirii, o etapă într-un ciclu unitar. 3. Tendinţa individualismului radical, prin care nemulţumirea simţită de multe spirite în societatea burgheză a veacului al XIX-lea nu mai ia forme revoluţionare ci se refugiază în protest orgolios şi se desolidarizează prin decepţie de luptele mulţimilor contemporane. *Zarathustra* lui Nietzsche, *Brand* al lui Ibsen

întrupaseră această tendință în a doua jumătate a veacului trecut. Ceva din ethosul acestor opere mi se pare că a trecut și în *Izgonirea lui Prometeu.*

Nu putem spune pînă la ce punct operele amintite mai sus au lucrat direct asupra poetului nostru. Împărtășit dintr-o întinsă cultură, încă din anii tinereții sale, nu este exclus ca Philippide să fi stabilit contactul cu unul sau altul din izvoarele amintite. Izvoarele literare lucrează însă uneori și prin ideile generale pe care le trimit în atmosfera intelectuală a unei epoci. Este mai probabil că, în felul acesta, au înrîurit ele, în cazul de față, producînd la poetul nostru o operă remarcabilă prin larga ei viziune, prin marea vigoare a expresiei.

Cu toate elementele dramatice ale compoziției sale, opera lui Philippide rămîne totuși un poem liric. Materia prometeică nu este pentru poetul nostru decît mediul de transmisiune al concepțiilor și sentimentelor sale. În vorbirea eroului auzim eul liric al poetului. Spre deosebire de poemul lui Philippide, acela pe care îl dă Victor Eftimiu, sub titlul *Prometeu*, este o operă dramatică propriu-zisă, o tragedie în cinci acte și în versuri, făcută pentru a fi adusă pe scenă și reprezentată cum, a fost de fapt, cu mare succes încă din 1918. Tradusă în italienește de Angelo Pernice, care scrie și o prefață, și în limba germană de Hugo v. Hoffmannstahl, care o prefațează la rîndu-i, tragedia lui Victor Eftimiu s-a bucurat de o notorietate foarte întinsă. Scrisă pentru a fi reprezentată, opera lui Eftimiu evită abstruzitatea simbolurilor și se dezvoltă limpede, dar cu o largă folosință a efectelor zgomotoase sau orbitoare de regie: trîmbițe, strigătele titanului crucificat, tunete, revărsări de lumină. Vom vedea că îmbogățirea mitului și reinterpretarea lui, ca și sincretismul caracterizează poemul lui Eftimiu, ca și pe acel al lui Philippide. Izgonirea lui Prometeu este un episod nou în ambele poeme. Eftimiu se ține totuși mai strîns de tradiția legendară fixată de Hesiod și Eschil, deși poetul nu ezită să închipuie personaje noi, pe primii oameni, pe Than și Li, care par împrumutați mai degrabă tradiției biblice, după cum ecuația finală Prometeu — Isus Cristos provine de la Shelley. În fine, deși Eftimiu a scris o operă dramatică și nu un poem liric, opera sa nu transmite mai puțin concepțiile poetului căci eroii săi sînt, de fapt, idei în acțiune și drama întreagă este prezentarea unei vederi generale asupra progresului în istorie. Iată dezvoltarea subiectului și asociațiile pe care le trezește:

Prometeu, melancolic, se spovedește iubitei și soției lui Eromeni. Titanul a descoperit o pereche omenească, *două ființe ciudate, o corcitură de monstru și zeiță.* A simțit prezența unui suflet în ele. I-a învățat să rîdă și să vorbească. Prometeu dorește înălțarea oamenilor tot mai sus. Zeus este vinovat de înjosirea neamului omenesc. Titanul, care altădată l-a ajutat pe Zeus să cucerească Olimpul, va lupta acum împotriva lui. Va înzestra pe oameni cu focul, cu meșteșugurile. Apar Than și Li. Deprinderea lor de a vorbi este încă primitivă. Grăiesc în fraze compuse dintr-un singur cuvînt. Numesc obiectele prin metaforă, focul este *șoimul roșu.* Eromeni explică celor doi oameni modul de a întreține focul, menținîndu-se în metaforă: Șoimul roșu crește într-un cuib de ramuri. Li și Than aduc pe celelalte ființe umane ale începuturilor, pe troglodiți. Este o ceată de dezmoșteniți, lipsiți de *căldură, odihnă, și lumină, de veacuri zac în umbră*: o imagine a poporului oprimat. Eromeni îi înfățișează lui Themis, zeița dreptății, mama lui Prometeu. Troglodiții îi aduc lui Themis o închinare, care amintește pe aceea adusă de creștini mamei lui Isus:

Tu ce-ai nascut în lacrimi, o maică prea curată, fii binecuvîntată. În zare creşte o lumină: Prometeu aduce oamenilor o torţă aprinsă.

În actul II, Hefaistos se jeluieşte că a fost jefuit de foc. De aici înainte omenirea va deveni prin practica meşteşugurilor deopotrivă cu zeii: *Umanitatea începe giganticul ei mers.* Apollo încearcă să pondereze mînia lui Hefaistos: focul furat nu scade, ci sporeşte. Apare Zeus care, alarmat de noua erupţie a revoltei titanice, ordonă înlănţuirea lui Prometeu. Acesta vine spre a se dezvinovăţi. Focul fusese, în mîna zeilor, *o unealtă de urgie și moarte.* În mîna oamenilor, el poate deveni un izvor de fericiri. Iubirea de oameni a inspirat gestul lui Prometeu. Zeus fusese stăpînit de un gînd nietzschean: cu ajutorul focului ar fi dorit să extermine umanitatea actuală şi s-o înlocuiască cu una nouă: *un pumn de oameni noi... o rasă de eroi.* Zeus este un tiran, fără nici o înţelegere pentru aspiraţiile omeneşti. Cu vorbe mari, *ideie, revoltă şi progres, Se va-mbrăca deapururi al omului eres.* Prometeu prevesteşte prăbuşirea tiranului. Themis vine să ceară îndurare, vorbind, ca în Prohod, *de fiu-mi dulce.* I se asociază Eromeni. Zeus făgăduieşte iertarea sa, ca în Eschil, dacă titanul va revela primejdiile care-l ameninţă pe stăpînul Olimpului.

Între timp, Prometeu a fost înlănţuit. Operaţia a fost săvîrşită de Hefaistos, prezentat ca un personaj feroce şi grotesc. Apollo, desemnat să-l secundeze, simte repulsie pentru această însărcinare. Nu este el zeul luminii? Apollo este un personaj generos din clasa opresorilor. Themis și Eromeni nu pot înfrînge, prin plînsul lor, cerbicia titanului. Zeus i-a trimis în zadar. Prometeu nu face act de supunere. Îl va elibera Herakles, înfăţişat şi aici, după tradiţia euripidiană, ca un erou viteaz şi generos, dar cam simplu de spirit. Troglodiţii de altă dată, deveniţi păstori şi păstoriţe, stăpînitori pe mari întinderi de pămînt, văd cu neplăcere noua coborîre a locuitorilor Olimpului printre oameni. Than vrea să devină rege. Suveranitatea lui Zeus îi e nesuferită. N-are el mii de berbeci, averi nenumărate? Bîta lui nu preţuieşte oare cît trăznetele lui Zeus? Cînd Zeus, cuprins de mînia descătuşării lui Prometeu, trimite viscolul, oamenii se adăpostesc într-o peşteră, în jurul focului. Prometeu le cere adăpost, dar Than îl alungă cu sălbăticie. Motivul izgonirii lui Prometeu, rămas destul de neprecizat la Philippide, este clar articulat la Eftimiu. Nerecunoştinţa oamenilor se explică prin bogăţia lor. Posesiunea le-a sporit egoismul şi-l va spori mereu de-aci înainte. Vorbeşte titanul:

„Şi iată deşteptarea din visul de-altădată!
Mai bine stam de-apururi pe stînca blestemată!
Mi-ar fi părut încaltea că pe cînd cu mă sbat
Răsare-n lume floarea din sufletu-mi curat!
Aş fi crezut că omul găseşte-n fericire
Universala pace şi-a fraţilor iubire...
Mai nobil ca pe vremea cavernelor, mai blînd,
Şi iată-mi-l acuma mai rău de cît oricînd ..
E mai frumos, fireşte, mai mîndru ca-nainte
Dar vai, ce suflet josnic se-ascunde-n el! O minte
Mai limpede ca-n vremuri — cuvîntu-i curge lin,

Dar țipă îngînfarea-i, prostia lui din plin,
Deșertăciunea, ura și dragostea de sine . .
Și mintea lui începe de-abia să se-nsenine!
Ce-o fi cînd tot ce-ascunde în suflet va țîșni!
Ce-o fi cînd o să aibă pămînturi noi și mii
De vite și corăbii și care, temple, case,
Palate și orașe, armate numeroase?
Pe cine va întrece cînd Zeus e întrecut
De-acuma? Ce visează? Ce tron necunoscut?
Ce pofte noi, ce nouă nerecunoștiință
Clocește viitorul în oarba-i neființă!"

Constatarea nevredniciei oamenilor deveniți bogați este o împrejurare care nu-l împinge pe Prometeu spre închiderea orgolioasă în sine, ca la Philippide, ci către hotărîrea unui nou sacrificiu. Titanul oferise omenirii antice temelia civilizației ei materiale. În noua eră, umanitatea trebuie regenerată spiritual. În ultimul act, după zeci de veacuri, Olimpul s-a prăbușit. „Noua divinitate se numește *Libertate?* întrebă Prometeu. Nu, lămurește Hefaistos care a luat forma Satanei, Zeus a fost înlocuit prin Jehova". Dar cînd Hefaistos-Satan îi propune lui Prometeu împărțirea lumii, pentru a o stăpîni împreună (o parafrazare a motivului biblic al „ispitirii de pe munte") titanul respinge înțelegerea: *Mi-e drag și-acuma omul*! „Prometeu nu se va răzbuna împotriva omenirii ingrate, ci va lupta împotriva Satanei, principiul răului în lume. Problema este deci pusă în termeni creștini cu coloratură manicheiană, deoarece se afirmă deopotrivă existența principiului răului și a binelui în lume, precum și lupta lor neîncetată, din care poemul ne înfățișează un episod. Prometeu se transformă în Isus. Printre nori se zărește o colină pe-al cărei vîrf e răstignit un om. Ciclul sincretic s-a împlinit; *Povestea se-nnoiește pe același vechi teme* . . . . Dar poetul nu privește cu decepție trecerea oamenilor sub noua legătură, ci ca un nou moment al luptei oamenilor contra răului, pentru libertate.

Apariția mitului prometeic în literatura romînă este unul din faptele cele mai caracteristice ale dezvoltării ei mai noi. Mitul lui Prometeu a fost reluat în literatura universală, ori de cîte ori năzuințele de progres ale unei clase sociale regăseau în el simbolul lor adecvat. Așa se explică frecvența tratării lui înainte și după revoluția burgheză din Franța. De atunci mitul prometeic a ispitit mai rar pe scriitori, fără ca circulația lui în literatura lumii să fi încetat cu totul. Astfel, poetul elvețian Carl Spitteler a publicat în 1882 un lung poem în stil biblic: *Prometheus und Epimetheus*, refăcut apoi, în 1924, sub titlul *Prometheus der Dulder*. Dar poemul lui Spitteler nu mai folosește aproape nici unul din elementele tradiționale ale legendei prometeice, iar semnificația lui se abate fundamental de la aceea originală. Prometeu devine la poetul elvețian un simplu pretext pentru înfățișarea conflictelor lui de creator.

Caracteristica acestei scrieri este deci interpretarea mitului prometeic în cadrul problematicei etice și estetice a conștiinței individuale. Înțelesul social al vechiului mit pare pierdut la ultimii scriitori apuseni, opriți încă o dată în fața lui. Iată însă că tema prometeică în înțelesul ei social revine la cîțiva scriitori romîni mai noi, care, de altfel, continuă s-o modifice și s-o îmbogățească. În evoluția atît de lungă a materiei prometeice, contribuția scriitorilor romîni trebuie deci reținută. Ea este produsul unui proces de adîncire a conștiinței sociale a intelectualilor romîni în epoca

de după sfîrşitul primului război mondial şi la cîţiva ani după evenimentul mondial al Revoluţiei din Octombrie. Problema luptelor pentru libertate, a omului ca făuritor al destinului său, se punea acum cu o nouă acuitate. Conştiinţa prometeică a omului se afirma cu o energie sporită. Ecourile acestor stări de spirit pot fi urmărite în operele scriitorilor romîni amintiţi. Mai ales fragmentul dramatic al lui Al. Philippide şi tragedia lui Victor Eftimiu par a reţine ecouri mai lămurite din marile frămîntări sociale ale vremii, faţă de care ei iau atitudini dictate de tendinţele şi temperamentele lor. Al. Philippide ne-a dat un Prometeu în momentul de criză al decepţiei privind dispreţuitor către umanitatea care trădează idealurile ei de libertate, închizîndu-se în solitudinea şi orgoliul său. Prometeu al lui Philippide este un revoluţionar desabuzat. Victor Eftimiu ne-a evocat un titan rămas uman, în ciuda dezamăgirilor lui şi care, după ce recunoaşte puterea de corupţie legată de acumularea bunurilor, întrevede o nouă etapă a luptelor pentru libertatea omului, în sensul spiritualismului creştin. Dar, independent de soluţia dată vechii legende, ceea ce este comun ambelor poeme este problematica revoluţionară din cuprinsul lor: o trăsătură care le leagă puternic de epoca în care au fost compuse. Aceeaşi trăsătură le uneşte şi cu timpul nostru şi le reface actualitatea, după trei decenii şi mai bine, cînd, publicîndu-le, un tînăr poet dădea una din primele dovezi ale talentului său atît de viguros şi original, iar un scriitor care cunoscuse succesul deschidea una din căile dezvoltării lui ulterioare.

CEVA DESPRE ARTA TRADUCERII

Într-un pasaj, adescori citat, al marelui său roman, al lui *Don Quijote*, Cervantes a comparat operele traduse cu dosul unor tapiserii flamande. Figurile, care apar cu atîta claritate și în culori atît de vii pe fața lor, pot fi recunoscute și dacă privim lucrarea pe dos, dar aici culorile s-au stins, contururile au devenit mai vagi, fire și noduri le întrerup din cînd în cînd, dînd alcătuirii întregului un caracter mai complicat și mai confuz. „Pentru acest motiv — adaugă Cervantes — nu vreau să spun că traducerile nu pot fi lucrări vrednice de toată lauda". Există și traduceri care pot fi tot atît de desăvîrșite ca și originalele lor. Cervantes citează pe cele ale lui Figueroa și Xauregui. Voi lua ca punct de plecare al acestor cîteva considerații despre limba și stilul traducerilor comparația ingenioasă a lui Cervantes, întrebîndu-mă în ce împrejurări traducerile apar ca dosul tapiseriilor flamande și, în care altele, seamănă ele cu fața lor expresivă și clară?

Nu este greu să găsești în bogata literatură de traduceri a zilelor noastre, alături de lucrări excelente sau cel puțin onorabile, destule tapiserii întoarse pe dos. Al. Philippide a spus o dată că o bună traducere trebuie să dea impresia că a fost scrisă de la început în limba în care o citim. Exigența aceasta pare simplă, dar ea se leagă cu multe și importante consecințe în ce privește metoda de lucru în arta traducerii. Ce se întîmplă cînd un scriitor își propune să aducă în limba lui o lucrare gîndită și scrisă într-o limbă străină? El o citește, o înțelege bine, o trăiește în toate amănuntele ei și, după ce o transformă într-un lucru al său, o exprimă încă o dată în limba lui. Ceea ce rezultă nu este însă o copie, un decalc, cum sînt hărțile din caietele elevilor frauduloși, copiate după hărțile tipărite, așezate pe geam. Bunele traduceri sînt rezultatele unor acte de creație, expresiile unor conținuturi bine gîndite și adînc simțite de către acel care le întreprinde. Traducerea este, sau trebuie să fie, creație lingvistică. Dar cine spune creație înțelege act unitar, neîmpărțit, indivizibil. Este oare cazul tuturor traducerilor noastre? În practica editorială se întîmplă ca un traducător să traducă o operă, un confruntător s-o confrunte, un stilizator s-o stilizeze. Traducerea apare, pînă la urmă, ca o lucrare de colaborare, deși partea de contribuție a fiecăruia dintre cei trei lucrători literari poate să fie mai mică sau mai mare. Nu voi contesta cu totul valoarea și, mai ales, oportunitatea acestei metode, deoarece pînă la un timp traducerile erau considerate ca lucrări secundare și, ca atare, erau încredințate unor scriitori diletanți sau improvizați. S-au realizat

deci unele progrese, prin instituirea controlului filologic şi artistic. Astăzi s-a lămurit însă mai bine ideea că traducerea este o lucrare de artă şi că ea trebuie încredinţată unor scriitori distinşi în alte traduceri sau în opere originale. O dată cu aceasta va trebui să biruie principiul că traducerea, ca orice formă a creaţiei artistice, urmează să fie o lucrare indivizibilă. Fiindcă traducerile nu vor mai fi încredinţate decît bunilor scriitori artişti, viitorul va aduce limitarea părţii de contribuţie a confruntatorului şi va elimina cu totul pe stilizator.

Îmi vine în minte o pagină foarte înveselitoare din *Poezie şi adevăr* de Goethe. Scriitorul îşi aminteşte de un ofiţer francez, contele Thorane, care a locuit într-o vreme în casa familiei Goethe, cînd trupele franceze pătrunseseră în Germania, în timpul războiului de şapte ani. Contele Thorane era mare amator de pictură, mai ales de pictură peisagistică. Pentru a-şi procura tablouri executate în condiţiile cele mai bune, chema mai întîi un pictor renumit pentru felul lui de a reprezenta natura vegetală, apoi pe unul abil în pictura de case, ruine sau monumente, apoi pe unul expert în zugrăvirea animalelor, a cirezilor de vite sau a turmelor de oi. Contele Thorane îi făcea să lucreze unul după altul pe aceeaşi pînză şi era încredinţat că poate obţine astfel cea mai bună pictură cu putinţă. Goethe nu credea însă de loc într-o astfel de lucrare lipsită de unitate, iar noi ne-o putem închipui ca pe un cvartet de coarde, în care fiecare instrument ar fi altfel acordat. Unitatea este prima condiţie a unei lucrări de artă şi pe aceasta o asigură, în lucrările de traducere, personalitatea unui artist conştiincios şi stăpîn pe toate mijloacele lui. Aceasta nu înseamnă de loc că o operă obţinută în astfel de împrejurări nu poate avea unele neajunsuri şi nu poate fi susceptibilă de rectificările unui lector binevoitor şi priceput. Dar fără unitatea asigurată de un scriitor artist, traducerile sînt ca dosul tapiseriilor flamande.

Cîte noduri, fire trase de-a curmezişul, culori pălite, contururi vagi putem sublinia cînd citim cu creionul în mînă! Unul scrie: „V-am spus-o mai de mult că numai privind ochii Olgăi, el (un personaj) scoate flăcări furioase, dorinţe furtunoase, voinţă mîndră şi că, în afară de acest cerc magic, el era un om ca oricare altul". Ce limbă incorectă, cîtă obscuritate! Nimeni n-a spus vreodată *a scoate dorinţi furtunoase* sau *a scoate o voinţă mîndră*. Acest *cerc magic* cade ca din pod. Impresia de falsitate lingvistică a unor traduceri, care face aproape imposibilă lectura lor, provine din necunoaşterea formelor şi expresiilor limbii, din felul incorect sau greoi al construcţiilor, din impropríetatea lexicului, din lipsa de claritate a gîndirii exprimate. Evitarea tuturor acestor neajunsuri poate acorda unei traduceri calitatea corectitudinii. Dar este aceasta o calitate suficientă într-o traducere? Corectitudinea este un simplu prag, de la care se desfăşoară abia problemele proprii unei lucrări de artă.

Exprimînd un conţinut străin, îl exprimi încă o dată, adică îl exprimi în felul tău. În felul tău? Aceasta înseamnă, în primul rînd, în felul limbii tale. Traducătorul are dreptul să caute şi datoria să găsească echivalenţele naţionale ale locuţiunilor, ale expresiilor, ale proverbelor limbii din care traduce. Dar are el dreptul să meargă mai departe? Sînt traducători care îşi concep lucrarea ca pe o adaptare. Într-o lungă perioadă de timp, limita dintre traducere şi adaptare a fost destul de ştearsă. Homer al doamnei Dacier, în secolul al XVII-lea, era un grec francizat. Personajele îşi vorbeau cu *Madame* şi *Seigneur*, ca la curtea din Versailles sau ca în tragediile sau naraţiunile vremii. A fost deci un moment însemnat în istoria traducerilor franceze

ale poeților greci, acela în care Leconte de Lisle prin păstrarea formelor grecești ale onomasticii și toponimiei, dar mai ales prin eliminarea construcțiilor retorice neoclasice, a făcut posibil faptul ca grecii să fie ascultați în limba franceză.

O bună traducere reprezintă produsul unui echilibru delicat între național și străin, între felul de a se exprima al limbii în care și din care traduci. De la acest punct ideal al echilibrului pornesc două direcții, dintre care una accentuează naționalul și alta străinul. Este evident că, traducînd *Divina Comedie*, Coșbuc a vrut să ne facă să-l auzim pe Dante în romînește și a izbutit prin recursul mai insistent la elementul latin al lexicului nostru, prin acceptarea unor neologisme italiene, prin conciziunea adeseori ermetică a formulărilor. În traducerea lui Coșbuc, Dante vorbește romînește. Cînd îl aud pe Coșbuc zicînd: „Și cum își plîng cocorii tristul lai/ Cînd fac pe drum coloane-ndelungate,/ Așa vedeam că vin cu mare vai", glasul lui Dante poate fi oarecum și el auzit: „*E com li gru van cantando lor lai,/ Facendo in aer, di se, lunga riga;/ Così vidi venir, traendo guai*".

Altă direcție a urmat Murnu în tălmăcirile lui homerice. Principiile lui Murnu veneau mai de departe, de la Ispirescu și Odobescu, atunci cînd acești scriitori au povestit din nou basmele mitologiei greco-romane. Cînd, în povestirile lui Odobescu, Hades (transcris Ades) răpește pe Persefona, Demetra îl întîlnește pe Elios și-l întreabă: "Elios, fătul meu, tu carele cu făclia soarelui le vezi toate pe pămînt, nu cumva vei fi văzut pe fiica-mea Persefona? Spune-mi adevărat, Elios, fătul meu". La rîndul lui, Murnu pune pe Tetis să-l întrebe pe Ahile: „Ce plîngi tu, fătul meu scump? Ce jale te-ajunse pe tine?"Murnu nu pregetă nici în fața formelor și a lexicului arhaic și regional. Traducerile lui Murnu reprezintă un caz de încorporare a lui Homer într-o limbă modernă, cum s-a izbutit în puține alte literaturi. Metoda lui Murnu a ispitit și pe alții. Lovinescu a mers totuși prea departe cînd l-a făcut pe Ulise să *se crucească* și să *jure pe Dumnezeu* într-o traducere a *Odiseii*, izbutită de altfel prin cursivitatea și firescul ei. Traducerile pilduitoare ale lui Murnu, în care romînii sînt făcuți să vorbească homeric,au fost criticate, pentru ceea ce mi se pare a alcătui tocmai meritul lor. Trebuie observat însă că deși Murnu romînizează pe Homer, nu-l modernizează. Poemele lui Homer aparțin unei faze vechi a civilizației omenești și traducătorul avea dreptul să caute echivalențele sale în acele forme ale graiului nostru care s-au format într-o fază oarecum asemănătoare din istoria poporului romîn, adică într-o perioadă de timp în care s-au alcătuit graiurile regionale, limba basmelor și a poeziilor populare. Cînd este vorba să dai veșmînt romînesc unei vechi opere literare sau numai unei vechi teme a literaturii, totul atîrnă de tactul scriitorului care știe să oprească la nivelul potrivit coborîrea sa în trecutul limbii. Așa a făcut M. Sadoveanu în *Divanul persian*, care de altfel este o puternică operă originală, dar unde temele *Sindipei* sînt tratate în limba cărților poporane, o limbă mai nouă decît aceea a folclorului, după cum o arată formele înaltei politeți a adresării, exprimările savante, generalizările sentențioase, adică maximele și pildele. Ascultați pe unul din oamenii lui Sadoveanu vorbind: „Slăvite împărate, neguțătorul acela Cajdamir foarte s-a mîniat, s-a amărît și s-a scîrbit, zicînd în sine: Gura și mîinile poți să le speli, de asemenea și vasele; dar lăuntrul meu să-l curăț, nu mai pot. Hotărîrea cea năpraznică măria-ta ai primit-o înlăuntru ca pe acele pîini frumos rumenite; iar mai apoi lăuntrul măriei tale nu-l vei mai putea curăți". Personajele homerice în traducerile lui Murnu vorbesc ca niște țărani, oameni ai unei lumi patriarhale, de curînd desprinși din orînduirea gentilică. Eroii din *Divanul persian* grăiesc ca niște curteni și ca niște umaniști orientali.

Dar, în afară de folosirea graiului național într-un fel personal, de găsirea echivalențelor, de datarea locurilor și evenimentelor evocate sau povestite prin folosirea formelor, construcțiilor și zicerilor dintr-un anumit nivel istoric al limbii, i se mai pot recunoaște oare personalității traducătorului și alte drepturi? Alături de problema raportului dintre traducere și adaptare, există aceea a raportului dintre traducere și prelucrare. Cîmpul prelucrărilor este extraordinar de întins în istoria literaturii, deoarece pînă în secolul al XVIII-lea, cînd începe să se impună mai puternic exigența originalității subiectelor, aproape toate temele literare erau tradiționale. Granița dintre traducere și prelucrare n-a fost nici ea bine precizată, într-un foarte lung trecut. Un autor care citea o operă străină și o găsea atît de atrăgătoare, încît se hotăra s-o aducă și la cunoștința altora, începea s-o transpună în limba lui, dispunînd în voie de original, modificînd unele pasaje, lungindu-le sau scurtîndu-le, apropiind opera întreagă de gustul timpului și al locului unde urma să fie citită din nou. Mai ales, marilor opere ale literaturii li s-a aplicat acest regim al prelucrării. Filologia hispanică a stabilit bibliografia edițiilor lui Cervantes. Dar a stabilit ea bibliografia numeroaselor prelucrări la care a fost supus *Don Quijote* în diferitele limbi ale pămîntului? Cine va ști vreodată cîți scriitori și-au luat această libertate față de marea operă a lui Don Miguel Cervantes de Saavedra? În același fel s-a procedat cu poemele eroice și cavalerești ale francezilor medievali, cu *Decameronul* lui Boccaccio, cu romanele spaniole picarești, cu poveștile fraților Grimm și ale lui Andersen etc. Cărțile poporane, în toate literaturile, sînt produsul unui astfel de tratament, într-o epocă în care distincția dintre traducere și prelucrare nu era bine precizată. Procedeul ni se pare astăzi arhaic, fiindcă între timp lumea modernă a înregistrat două mari cîștiguri: conștiința istorică, adică înțelegerea oricărui produs al culturii în legătura lui strînsă cu locul, timpul și societatea care l-au produs, apoi conștiința originalității estetice, adică aprecierea oricărei lucrări de artă în forma unică și de neînlocuit a manifestării ei.

În două noi lucrări ale lui Tudor Arghezi, versiunea romînească a fabulelor lui Krîlov și La Fontaine, limita dintre traducere și prelucrare nu este trasă cu toată rigoarea. Tudor Arghezi este o puternică personalitate poetică, foarte fecundă, dar foarte subiectivă. Impresiile exterioare pătrund în sufletul său, germinează, se dezvoltă și înfloresc în forme care sînt numai ale sale. Această productivitate ne-a desfătat mereu poetic, chiar în operele lui de traducere. Cînd citim versurile lui Arghezi nu-i auzim atît pe Krîlov și La Fontaine, cît pe Arghezi. Poeții străini și personajele lor se exprimă în topica și sintaxa lui Arghezi, în limbajul lui drastic, în cadențele lui. Țăranii și meșterii francezi de sub masca animalelor lui La Fontaine devin țărani și meseriași romîni. *Maître Corbeau* devine *cumătrul corb*. Cînd un moment anumit al narațiunii îi place și-l reține, Arghezi nu pregetă să-i dea dezvoltarea lui proprie. Descrierea broaștei, vorbirea, opintirea și umflarea ei, în *Broasca și vaca*, dobîndesc dezvoltări și se îmbogățesc cu amănunte atît de caracteristice, încît prototipul francez apare, în comparație, dacă nu mai schematic, în tot cazul mai uniliniar, ca un desen compus din linii, dar fără tușe de umbră. În versurile lui Krîlov și La Fontaine, Arghezi a supus limba noastră la o mare mlădiere, a asociat cuvintele în raporturi noi, a reabilitat termeni alungați din vocabularul poetic și a dat unele din cele mai însemnate lucrări ale întregii lui cariere literare.

Ceea ce se poate îngădui uneori nu poate fi totuși o normă generală. O lucrare de traducere trebuie să se datorească deopotrivă artei traducătorului, darși pătrunderii și științei lui, scrupulului de a restabili nuanța exactă a originalului, stilului

acestuia. Dacă este necesar să auzim pe Dante, pe Homer, pe Krîlov sau pe La Fontaine vorbind romîneşte, este tot atît de necesar, ascultîndu-i să înregistrăm şi timbrul propriu al epocii, al locului, al mentalităţii lor. O traducere trebuie nu numai să apropie pe marii scriitori străini de noi, dar să ne apropie şi pe noi de lumea lor. O traducere măiestrită ne deschide perspective noi către o lume necunoscută, face să răsune în sufletul nostru coarde care n-au mai vibrat. O traducere trebuie să fie o călătorie într-o ţară străină. Într-o astfel de împrejurare facem descoperiri la tot pasul, ne minunăm de lucruri care localnicilor li se par cu totul obişnuite şi ne întoarcem acasă cu sentimentul că lumea este mai vastă şi mai variată decît ne-o închipuiam. Dacă este adevărat că o traducere trebuie astfel întocmită, încît să pară că ea a fost scrisă de la început în limba în care o citim, nu este mai puţin adevărat că se cuvine ca ea să ne scoată din cercul deprinderilor noastre, să ne facă să călătorim. Marile traduceri ale literaturii, Plutarh al lui Amyot, Shakespeare al lui A. W. Schlegel şi Ludwig Tieck, Tasso şi Ariosto ai lui Gries au anexat pe aceşti clasici limbii traducătorilor, dar au deschis şi cititorilor naţionali o zare către o parte necunoscută a lumii. Dacă traducătorului ideal i se cere deci personalitate artistică, este tot atît de drept să i se ceară şi puterea de a comprima, de a opri dilatarea acestei personalităţi, discreţie şi rezervă, deschidere şi bunăvoinţă faţă de ceea ce este deosebit de tine, capacitate de a înregistra sunetul străin şi de a-l reproduce în vibraţia lui exactă.

Un traducător este şi trebuie să fie un artist. Ideea aceasta este unul din cîştigurile cu care s-a îmbogăţit conştiinţa estetică a vremii noastre. Au fost epoci care n-au priceput bine adevărul elementar al acestei constatări şi exigenţe. Vechea şi funesta deosebire dintre fond şi formă ducea la credinţa că fondul oricărei concepţii poate fi manifestat cu uşurinţă în forma unei limbi străine. Forma, se spunea, este un veşmînt. Nu este atunci o mare ispravă să dezbraci o operă de veşmîntul ei original şi s-o îmbraci într-unul nou. Pentru o asemenea lucrare, oricine se simţea chemat şi nu era ins, dispunînd de cunoaşterea într-un anumit grad al unei limbi străine, care să nu se încumete să facă o traducere. Lucrurile ne apar astăzi într-o altă lumină. Traducătorul artist nu se opreşte în faţa oricărei opere străine cu încredinţarea că, fiind vorba numai să-i schimbe veşmîntul, felul de a fi al acelei opere, particularităţile ei stilistice, spiritul care o însufleţeşte, sînt, la urma urmei, indiferente. Nu există traducător bun pentru orice fel de operă. Aparţinînd domeniului întins al artei interpretării, sînt traducători care nu se pot acorda în nici un chip cu un anumit tip de opere, după cum există admirabili cîntăreţi de operă italiană, care nu-l pot interpreta pe Wagner sau cîntăreţi de lieduri sau oratorii care eşuează la scenă. Traducătorul trebuie să simtă o afinitate cu opera pe care o traduce, cu tipul estetic căruia această operă îi aparţine. Un prieten scriitor îmi spunea o dată, după ce consacrase o vreme îndelungată tălmăcirii unei mari opere a secolului al XIX-lea: „Am muncit din greu şi cu plictiseală. Cartea n-a răsunat nici un moment în mine. Autorul nu m-a cîştigat ca prieten". O traducere trebuie să fie rezultatul unui act de alegere şi simpatie. Traducerile indiferente şi comerciale, executările unor comenzi vor fi marcate printr-o caducitate greu de acoperit. Lucrînd în acest cadru, traducătorul va fi un artist, deşi el nu inventă nici subiecte, nici idei, nici sentimente, nici motivări psihologice. Toate acestea se găsesc în textul pe care îl traduce. Dar pentru toate acestea, el va găsi o expresie. Şi este incontestabil un artist acela care găseşte o expresie pentru un conţinut spiritual, rămas nelămurit atîta timp cît nu se luminează într-un cuvînt şi o construcţie a limbii. După cum

se ştie, sonetul *Veneţia* al lui Eminescu, găsit între postumele lui, este o traducere după poetul italo-german Cajetan Cerri. Este una din cercetările cele mai bogate în învăţăminte, urmărirea diferitelor variante care au premers forma definitivă a versiunii eminesciene. Studiul poate fi întreprins în volumul al III-lea al ediţiei critice a lui Perpessicius. Eminescu a lucrat la versiunea sa între 1871 şi 1880, adică într-un răstimp de nouă ani. Există peste douăzeci de variante cu subvariantele lor. Ce scrupul al conştiinţei literare, ce muncă uriaşă! Dar din etapă în etapă a acestui lung proces, versiunea devine mai desăvîrşită, în sensul că nici una din etapele anterioare n-ar mai putea înlocui forma finală. Rezultatul este o încorporare atît de intergrală a operei străine în limba noastră, încît nimeni nu-i poate contesta valoarea unei admirabile lucrări de artă. Au existat istorici literari care au crezut că servesc memoria lui Eminescu, contestînd faptul că *Veneţia* este o traducere. Aceasta n-a fost însă nici părerea lui G. Ibrăileanu, nici a lui G. Călinescu, nici a lui Perpessicius. Cred că tocmai înţelegerea sonetului lui Eminescu, drept ceea ce este de fapt, ne poate face să apreciem mai bine vigoarea şi intransigenţa conştiinţei artistice a poetului nostru. Ce fel de artist este un traducător? El este un artist care lucrează pe o temă dată, într-un tipar formal prestabilit. Tipul literar al unui traducător artist se apropie de acel al poeţilor epici şi al virtuozilor. Nu este deci de mirare că traducătorii de mare chemare s-au recrutat mai cu seamă din această categorie de artişti. Cînd considerăm în opera lui G. Coşbuc aptitudinea epică de a porni de la teme obiective, apoi mulţimea formelor prozodice şi compoziţionale fixe, apoi darul lui de a înmlădia limba, apoi libertatea felului de a dispune de formele şi construcţiile limbii, nu ne mai mirăm că acest scriitor s-a oprit de atîtea ori în faţa unor teme ale tălmăcirii. T. Arghezi este de asemenea un poet de o rară îndemînare, un meşter suveran al limbii noastre şi îndeletnicirea artistică a traducerilor sale corespunde unei părţi însemnate din natura talentului său.

Unele din gîndurile exprimate aici pot folosi în aprecierea artistică a traducerilor. În comisia în care s-a lucrat cîtva timp la traducerea lui Shakespeare, cineva a venit o dată cu versiunea romînească a uneia din dramele istorice ale marelui poet englez, astfel întocmită, încît prin marele ei număr de arhaisme, traducătorul urmărea să creeze atmosfera timpului în care drama se desfăşura, culoarea ei istorică. Autorul acestei versiuni uita să Shakespeare nu intenţionează niciodată să dea culoare istorică. Aceasta este o categorie literară apărută mult mai tîrziu, în romantism. Pe Shakespeare îl interesează, chiar în aşa-zisele lui cronici, cazul uman, problema psihologică, iar nu evocarea romantică a trecutului, aşa cum vor face Walter Scott sau Victor Hugo. Arhaismele erau deci cu totul necorespunzătoare poziţiei poetice a lui Shakespeare şi nu făceau decît să îngreuneze acea receptare clară a textului care mi se pare prima condiţie, nu numai a unei traduceri, dar a oricărei alte lucrări literare. Am tradus şi eu în anii din urmă lunga operă autobiografică a lui Goethe, *Poezie şi adevăr*. Compusă la începutul veacului trecut, opera aceasta aparţine unui moment de consolidare a limbii literare germane. Totuşi, astăzi nu se mai scrie aşa cum scria Goethe. Periodologia lui Goethe este destul de complicată, numărul cuvintelor determinante, de pildă al adverbelor, este foarte mare. Textul original al lui Goethe nu este prea uşor de străbătut. Trebuind să dau o versiune accesibilă publicului romînesc, m-am decis uneori să secţionez perioadele originalului, să scutur unele din determinantele inutile pentru sentimentul lingvistic

romînesc, dar m-am străduit totuşi să păstrez forma amplă şi ritmica domoală a elocuţiei lui Goethe. Cititorii vor judeca valoarea procedării mele, citind volumele apărute.

Am străbătut în anii din urmă mai multe traduceri făcute cu artă şi fidelitate şi pe care îmi permit să le semnalez ca pe evenimente însemnate ale mişcării noastre literare: traducerile lui Al. Philippide din Lermontov, din Schiller şi Goethe, ale lui Cezar Petrescu din Şolohov, ale lui Adrian Maniu din basmele lui Puşkin şi din basmele populare ruseşti, ale lui I. Frunzetti din scriitorii picareşti spanioli ai secolului al XVI-lea şi al XVII-lea, ale lui Miron Radu Paraschivescu din Mickiewicz, ale lui Mihai Beniuc din *Cîntecul lui Igor* şi alte multe lucrări care ar merita să fie studiate de aproape. Nu pot să nu amintesc şi pe acele făcute din romîneşte în alte limbi. O lucrare cu totul remarcabilă este traducerea în limba germană a poeziilor populare romîneşti, făcută de Alfred M. Sperber. Oricine a citit tălmăcirile lui, a trăit sentimentul descoperirii într-o ipostază nouă de viaţă a vechilor noastre doine şi cîntece bătrîneşti.

INDICE DE AUTORI, ARTIŞTI ŞI OPERE*

* Indicele a fost întocmit de Nadia Lovinescu.

SUMAR

Redactor responsabil: VIOLETA MIHAILA
Tehnoredactor: ION GHICA

Dat la cules 06.06.1963. Bun de tipar 31.08.1963. Apărut 1963. Tiraj 8000 ex. legate. Hîrtie velină de 80 g/m², 700×1000/16. Coli editoriale 58,84. Coli de tipar 41,75. A. T. 6093/1963. C. Z. pentru bibliotecile mari şi mici 8.09 (081).

Intreprinderea Poligrafică „13 Decembrie 1918",
B-dul Ilie Pintilie nr. 58—60, Bucureşti — R.P.R.
Comanda nr. 1218.

